I 2748

(92)

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 20

1

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREŞTI, 1971

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 1, 1971

1930

IUL. 2005

IUL. 2016

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnemént annuel est de $ 4.— ; FF20.— ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants a l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135, (Calea Victoriei, nr. 126), București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2748

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 20 1971 Nr. 1

2022

SUMAR

Pag.

CONSFĂTUIREA REFERITOARE LA TIPOLOGIA VALORIFICĂRII ARTISTICE A FOLCLORULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ (15. IX. 1970)

AL. DIMA, Cuvînt introductiv 7
I. C. CHIŢIMIA, Folclorul în substanţa literaturii române vechi 9
FLOREA FUGARIU, Atitudinea iluminiştilor faţă de cultura populară — Ioan Budai-Deleanu îndeosebi 23
OVIDIU PAPADIMA, Începuturile liricii moderne (cîntecul popular, cîntecul de lume, — Văcăreştii şi Conachi) 45
EMIL MANU, Infuzii folclorice în simbolismul românesc 55

75 DE ANI DE LA MOARTEA LUI ALEXANDRU ODOBESCU

AL. PHILIPPIDE, Alexandru Odobescu 63
AL. DIMA, Personalitatea lui Al. Odobescu 67
RODICA FLOREA, Al. Odobescu, deschizător de drumuri în folclor 71
RĂZVAN THEODORESCU, Alexandru Odobescu şi unele preocupări de istoria artei „barbare" în Europa secolului al XIX-lea 77

Studii

PAVEL BINDER, GRIGORE ŢOPAN, Contribuţii la problema legăturilor cronicarului Miron Costin cu Transilvania 83
ION PETRICĂ, Începuturile receptării creaţiei lui Vasile Alecsandri în Polonia 89
ANDREI PIPPIDI, Lecturile unui boier muntean acum un veac: Ioan Manu 105
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, *Mizerabilii — roman deschis* 121
MIHAI NOVICOV, Ivan Bunin — tragedia detaşării 135

Profiluri

MIOARA APOLZAN, Echilibrul fragil al cunoaşterii la personajele lui Ivasiuc 143

12.836.

Note și comentarii

AUREL VASILIU, Titu Maiorescu și Transilvania (Corespondența cu Iosif Vulcan) 151
DINUȚA MARIN, Nicolae Iorga și revista „Drum drept", pînă la contopirea cu „Ramuri" 159
GH. POALELUNGI, Cîteva aspecte ale studiului limbii și literaturii române la Universitatea Komensky din Bratislava (Slovacia) 163
RADU HÎNCU, În jurul unui vers dantesc 167

Texte și documente

DAN BERINDEI, Un ecou al apariției volumului lui V. Alecsandri *Doine și lăcrămioare* (1853) 173

Recenzii

GH. CREȚU, *Folclor din Oltenia și Muntenia* (*I. Oprișan*); NICOLAE BALOTĂ *Urmuz* (*Marcel Duță*); NICOLAE CIOBANU, *Ionel Teodoreanu* (*Dorina Grăsoiu*); MIRCEA BERINDEI, *Nicomahos* (*Vasile Marian*); VLADIMIR TSCHITSCHEROW, *Russische Volksdichtung* (*Poezia populară rusă*) (*Aurel Stoicanu*); KVETOSLAV CHVATÍC, ZDENEK PEŠAT, *Poetismus* (*Simona Cioculescu*); JOSÉ MARIA CASTELLET, *Un cuarto de siglo de poesía española* (1939—1964) (*Medeea Freiberg*) 177

Cronica

Congresul mondial al umanismului latin — *Grigore Tănăsescu* 195
Al VI-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată de la Bordeaux — *M.N.*) 197

In memoriam

VLADIMIR STREINU 201

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 20 1971 N° 1

SOMMAIRE

Page

COLLOQUE CONCERNANT LA TYPOLOGIE DE LA MISE EN VALEUR DU FOLKLORE DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE
(15. IX. 1970)

AL. DIMA, Avant-propos 7
I. C. CHIŢIMIA, Le folklore dans la substace de la littérature roumaine ancienne 9
FLOREA FUGARIU, L'époque des lumières et la culture populaire — Ioan Budai-Deleanu en particulier 23
OVIDIU PAPADIMA, Les débuts de la lyrique moderne (chanson populaire, chanson frivole, les Vacarescu, Conachi) 45
EMIL MANU, Infusions folkloriques dans le symbolisme roumain 55

75 ANS DEPUIS LA MORT d'ALEXANDRE ODOBESCU

AL, PHILIPPIDE, Alexandre Odobescu 63
AL. DIMA, La personalité de Al. Odobescu 67
RODICA FLOREA, Al. Odobescu, pionnier du folklore 71
RĂZVAN THEODORESCU, Alexandre Odobescu et quelques préoccupations d'histoire de l'art barbare dans l'Europe du XIXe siècle 77

Études

PAVEL BINDER, GRIGORE ŢOPAN, Contributions au problème des rapports du chroniqueur Miron Costin avec la Transylvanie 83
ION PETRICĂ, Les débuts de la réception de l'œuvre de Vasile Alecsandri en Pologne 89
ANDREI PIPPIDI, Les lectures d'un boyard de la Valachie au siècle dernier : Ioan Manu 105
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, *Les Misérables* 121
MIHAI NOVICOV, Ivan Bunin — tragédie du détachement 135

Profils

MIOARA APOLZAN, L'équilibre fragile de la connaisance chez les personnages de Ivasiuc 143

Notes et commentaires

AUREL VASILIU, Titu Maiorescu et la Transylvanie (sa correspondence avec Iosif Vulcan) 151
DINUȚA MARIN, Nicolae Iorga et la revue «Drum drept» jusqu'à la fusion avec la revue «Ramuri» 159
GH. POALELUNGI, Un aperçu de l'étude de la langue et la littérature roumaines à l'Université Komensky de Bratislave (Slovaquie) 163
RADU HÎNCU, À propos d'un vers de Dante 167

Textes et documents

DAN BERINDEI, Un écho de la parution du volume *Doine și lăcrămioare* de Vasile Alecsandri (1853) 173

Comptes rendus

GH. CREȚU, *Folkfore d'Olténie et de Valachie* (*I. Oprișan*); NICOLAIE BALOTĂ, *Urmuz* (*Marcel Duță*); NICOLAIE CIOBANU, *Ionel Teodoreanu* (*Dorina Grăsoiu*); MIRCEA BERINDEI, *Nicomahos* (*Vasile Marian*); VLADIMIR TSCHITSCHEROW, *Russische Volksdichtung* (*La poésie populaire russe*) (*Aurel Stoican*); KVĚTOSLAV CHVATÍK, ZDENĚK PEŠAT, *Poetismus* (*Simona Cioculescu*); JOSÉ MARIA CASTELLET, *Un cuarto de siglo de poesia española* (*Medeea Freiberg*) 177

Chronique

Le Congrès mondial de l'humanisme latin, *Grigore Tănăsescu* 195
Le VI-e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée de Bordeaux, *M.N.* 197

In memoriam

VLADIMIR STREINU 201

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 20 1971 № 1

Стр.

СОДЕРЖАНИЕ

СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
15.IX.1970

АЛ. ДИМА, Вступительное слово 7
И. К. КИЦИМИЯ, Фольклор в сущности древней румынской литературы 9
ФЛОРЯ ФУГАРИУ, Отношение к народной культуре просветителей, в частности Иона Будай-Деляну 23
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Возникновение современной лирики (народные и застольные песни, Вэкэрешти и Конаки) 15
ЭМИЛЬ МАНУ, Фольклорные проникновения в румынский символизм . 55

75 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ АЛЕКСАНДРА ОДОБЕСКУ

АЛ. ФИЛИППИДЕ, Александру Одобеску 63
АЛ. ДИМА, Ал. Одобеску — выдающийся деятель румынской культуры 67
РОДИКА ФЛОРЯ, Ал. Одобеску — первооткрыватель в области фольклора 71
РЭЗВАН ТЕОДОРЕСКУ, Александру Одобеску и интерес к искусству ,,варваров'' в Европе XIX-ого века 77

Статьи

ПАВЕЛ БИНДЕР, ГРИГОРЕ ЦОПАН, К вопросу о связях летописца Мирона Костина с Трансильванией 83
ИОН ПЕТРИКЭ, Первоначальное восприятие творчества Александри в Польше 89
АНДРЕЙ ПИПИДИ, Круг чтения мунтянского боярина сто лет тому назад: Иоан Ману 105
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, ,,Отверженные'' Гюго как ,,открытый роман'' 121
МИХАЙ НОВИКОВ, Иван Бунин и трагедия отмежевания 135

Литературные портреты

МИОАРА АПОЛЗАН, Неустойчивое равновесие познание — черта персонажей Ивасюка 143

Заметки и коментарии

АУРЕЛ ВАСИЛИУ, Титу Майореску и Трансильвания (корреспонденция с Иосифом Вулканом) 151
ДИНУЦА МАРИН, Николае Иорга и журнал Друм дрепт („Прямой путь") и его слияния с *Рамурь* („Ветви) 159
Г. ПОАЛЕЛУНЖ, Некоторые аспекты изучения румынского языка и литературы в Братиславском университете им. Коменского 163
РАДУ ХЫНКУ, В связи с одним стихом Данте 167

Тексты и документы

ДАН БЕРИНДЕЙ, Отклик на первое издание тома стихов В. Александри „Дойны и ландыши" 173

Рецензии

Т. КРЕЦУ, *Фольклор Олтении и Мунтении* (*И. Опришан*); НИКОЛАЙ БАЛОТЭ, *Урмуз* (*Марчел Дуцэ*); НИКОЛАЕ ЧОБАНУ, *Ионел Теодоряну* (*Дорина Грэсой*); МИРЧА БЕРИНДЕЙ, *Никомахос* (*Василе Мариан*) ВЛАДИМИР ЧИЧЕРОВ, *Русская народная поэзия* (*Аурел Стойкан*); КВЕТОСЛАВ ХВАТИК И ЗДЕНЕК ПЕШАТ, *Poetismus* (*Симона Чокулеску*) (ЖОЗЕ МАРИЯ КАСТЕЛЛЕТ, *Un cuarto di siglo de poesía española (1939—1964)* (*Медея Фрайберг*) 177

Хроника

Всемирный конгресс латинского гуманизма (*Григоре Тэнэсеску*). . . . 195
Шестой конгресс Международной Ассоциации сравнительной литературы в Бордо (*М.Н.*) 197

In memoriam

ВЛАДИМИР СТРЕИНУ 201

Consfătuirea referitoare la „Tipologia valorificării artistice a folclorului în literatura română" (15.IX.1970)

CUVÎNT INTRODUCTIV

AL. DIMA

Tema consfătuirii noastre de astăzi alcătuieşte numai un aspect al problemei mai vaste pe care o tratăm în cadrul *Asociaţiei internaţionale de literatură comparată*, cu formularea generală *Folclorul în literaturile sud-est europene.*

Importanţa temei nu solicită o explicitare amănunţită. E vorba de identificarea motivelor folclorice şi de valorificarea lor în literatura cultă din zona sud-est europeană, de contribuţia lor la conturarea specific naţională a literaturilor din această parte a lumii, dar şi de aspectele comune ale utilizării folclorului, de tipurile generale ale creaţiei poetice sub înrîurirea acestuia. Totodată se urmăresc implicit perspectivele dezvoltării viitoare a valorificării folclorului în literaturile sud-est europene.

Contribuţia românească, expresie a muncii Institutului de istorie şi teorie literare „G. Călinescu", s-a concretizat pînă acum în volumul apărut în Editura Academiei sub titlul *Izvoare folclorice şi creaţie originală* (327 p.) şi în cel predat tiparului : *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română* (circa 400 de pagini), în care s-au integrat colaborările lui Marin Bucur, I.C. Chiţimia, Emil Manu, George Muntean, I. Oprişan, Ovidiu Papadima, Teodor Vîrgolici. Ambele volume au fost coordonate de Ovidiu Papadima, şeful secţiei de istoria literaturii române a Institutului. În acest fel contribuţia românească la problema generală poate fi considerată ca încheiată. Am socotit totuşi că pentru adîncirea şi consolidarea rezultatelor e necesară o *dezbatere publică* a temei, la care să participe şi reprezentanţi ai catedrelor universitare, în cadrul planului de manifestări al institutului.

Dezbaterea, organizată sub responsabilitatea lui Ovidiu Papadima, a avut loc la 15 octombrie 1970 la Institutul de istorie „Nicolae Iorga", concretizîndu-se în expunerea a opt comunicări prezentate de I.C. Chiţimia, Florea Fugariu, Ovidiu Papadima, Petre Ursache, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Emil Manu, Eugen Todoran şi Ion Oprişan, care au analizat momentele principale ale dezvoltării literaturii române în raporturile ei cu folclorul. Au urmat discuţii, la care au participat Paul Cornea, Ovidiu Papadima, Dan Lăzărescu, D. Paris, I.C. Chiţimia. Directorul institutului

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 7–8, BUCUREŞTI, 1971.

a tras concluziile necesare, observînd că s-a realizat o privire istorică şi sistematică asupra tipologiei valorificării folclorului la noi, începînd cu literatura veche şi pînă astăzi, că s-au descris şi explicat din condiţiile istorice respective, principalele tipuri, de la simpla înregistrare a folclorului la creaţia în spirit folcloric sau mitic în literatura contemporană, cuprinzînd şi tipul transpunerii, cel al variantei, al participării, al asimilării organice etc.

S-a pus în discuţie şi terminologia folclorică adesea echivocă. Un prim grupaj al comunicărilor a fost inserat în acest număr al revistei. Un altul urmează.

FOLCLORUL ÎN SUBSTANȚA LITERATURII ROMÂNE VECHI

I. C. CHIȚIMIA

Nu există literatură națională scrisă care să nu aibă legătură cu folclorul local, cel puțin în anumite etape ale dezvoltării ei, fie că este vorba de literaturi cu existență milenară sau de literaturi mai noi. De altfel, incidența elementelor folclorice locale cu literatura scrisă a fost în dese rînduri arătată, pe unități mici și arii restrînse, uneori cu migală. Dar ceea ce nu s-a arătat în mod expres, și nici nu se putea arăta pînă în stadiul actual de cercetare, este faptul că fiecare literatură națională a avut înclinare, în absorbția și elevarea expresiei folclorice, spre un anumit gen sau genuri și o anumită atmosferă poetică, cultivate local cu predilecție și ridicate la imaginea unui univers specific.

Există o geografie folclorică de care nu se poate face abstracție. Poezia scandinavă populară, cu elfi și elfițe, în încarnare reală și fantomatică, cu atmosferă sumbră, cu acțiuni dramatice (vezi baladele *To Sösteren* — Două surori, *Ungen Svejdal* — Tînărul Svejdal, *Elvekongens Brud* — Soția regelui elfilor, *Elveskud* — Blestemul elfiței) [1], nu putea să genereze decît un univers poetic care descinde parcă din austeritatea și în același timp din noblețea de tip vechi a vikingilor, cu prelungiri pînă în dramele lui Ibsen și în operele altor scriitori. Acestei zone i se alătură cîntece vechi scoțiene și engleze, precum *Sweet Williams Ghost* [2] — pe motivul Lenore — sau *The Cruel Brother* [3], de asemenea vechi cîntece germane, ca *Die schöne Hannele*, îndrăgostită de un erou acvatic[4], *Ulinger und Hanna*, pe tema larg răspîndită în Europa nordică a seducătorului ucigaș [5] etc., de unde o anumită literatură poematică medievală și un anumit tip de literatură romantică, cu străfundurile și umbrele ei vechi.

În contrast cu această zonă, Europa occidentală meridională, cu oricîte note dramatice în literatura folclorică, ca de pildă celebra baladă

[1] E. G. Geier, A. Afzelius, *Svenska Folk-visor från forntiden*, ed. III, Stockholm, 1880, t. II, p. 69; S. Grundtvig, *Dankmarks gamle Folkeviser*, Copenhaga, 1853, nr. 37.

[2] Th. Percy, *Reliqves of Ancient English Poetry*, Londra, 1765, t. III, p. 126.

[3] F. I. Child, *English and Shottish Popular Ballads*, t. I, Londra, 1882, nr. 11.

[4] Cf. L. Erk, F. M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, Leipzig, 1893, t. I, p. 17.

[5] *Ibidem*, nr. 42.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 9–22 BUCUREȘTI, 1971

Donna Lombarda, cu bază istorică în secolul al VI-lea, fiind vorba, în fond, de Rosmunda, soția regelui Alboin, și de otrăvirea acestuia [6], Europa meridională — repet — se remarcă printr-o poezie populară în general plină de lumină, idilică și dansantă, de unde și sensul vechi al termenului *balata*[7], intrat în circulație universală cu înțeles schimbat. Literatura cultă însăși este predispusă spre veselie și glumă, spre sentimentalism vaporos, spre grotesc voit, fără mișcări seismice catastrofale în ființa umană, iar un Boccaccio, chiar sonetele lui Petrarca, opera lui Ronsard sau Du Belley, Cervantes și atîția alți scriitori de mai tîrziu pot fi exemple elocvente. Taine, cu ideile lui despre condițiile de mediu și climat ale creației, poate fi invocat sau nu, dar aceasta este realitatea : există zone geografice ale literaturii cu o continuitate începînd de la vechile vetre folclorice. Firește, aceste vechi vetre folclorice, cu atmosfera specifică fiecăreia, au fost generate de condiții istorice speciale, care au modelat omul și firea lui în chipuri diferite.

Un alt univers folcloric literar apare în zona sud-estului Europei, cu infiltrări pînă în Europa centrală, care este o zonă de interesante interferențe. În Europa sud-estică nu mai apar eroi de curte seniorială, nici castele și reuniuni cu cîntec de harfă, ci eroi și eroine din masa mare a poporului, trăind în mijlocul naturii prietenoase și bune, adăpost și alean fiindu-le, de obicei, codrul și muntele sau stepa nemărginită, cîntînd, dacă se cîntă, din instrumente simple populare, fluier și cobză, guzlă și supèle sau cimpoi. Chiar dacă există motive comune cu zonele occidentale, precum motivul de baladă *Mocan Oleac*, la germani *Südele* [8], adică al fratelui care recunoaște în nevastă, înainte de căsătorie, pe sora sa, acțiunea se desfășoară totuși într-o cu totul altă atmosferă și alte tonuri. În epică domină vitejia eroilor, în lirică, sentimentul de contemplație a naturii și a elementelor ei (cu care eroii se simt total înfrățiți) și de elegie.

Dar dacă zona sud-est europeană are în general note comune, ea are și deosebiri semnificative, care țin de fiecare literatură populară națională.

În folclorul rusesc și în cel al popoarelor slave de sud a fost cultivat cu predilecție eposul, care poate fi clasificat pe cicluri geografice sau istorice. Cineva poate să se îndoiască de autenticitatea vechiului și renu-

---

[6] C. Nigra, *Canzoni popolari del Piemonte*, Torino, 1888, nr. 1 A (silită să bea vin din țeasta tatălui său, Rosmunda s-a răzbunat pe soț, Alboin, regele longobarzilor, otrăvindu-l; vezi încă și balada franceză *La marquise*, în Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques*, t. II, Paris, 1842, p. VII : e vorba — se pare — de Mme de Montespan, favorita lui Ludovic al XIV-lea, care a murit nu atît de sentimental, ci din cauza folosirii unei doze prea mari de „emetic").

[7] Alături de vechile „balate" și celebrele „romancerouri" meridionale, merită să fie amintite tipurile de „strambotti" siciliene, „rispetti" toscane și umbriene, de „villote" venețiene ; de genul spaniol (și portughez) de „coplas" și „seguidillas" etc., cf. pentru exemple, Salomone-Marino, *Canti popolari siciliani*, Palermo, 1870 ; G. Pitré, *Canti popolari sicilani*, t I, Palermo, 1870 ; V. Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, Torino, 1871—1872 ; G. Tigri, *Canti popolari toscani*, Florența, 1869 ; G. Mazzatini, *Canti popolari umbri*, Bologna, 1883 ; Al. dal Medico, *Canti del popolo veneziano*, Veneția, 1857 ; G. Bernoni, *Canti popolari veneziani*, Veneția, 1875 ; G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali n'sec. XIII e XVI* ; Catulle Mendès, *Les plus jolies chansons du pays de France*, Paris, 1888 ; G. Doncieux, *Le romancéro populaire de la France*, Paris, 1904 ; D. Arbaud, *Chants populaires de la Provence*, 2 vol., Barcelona, 1866—1877 ; D. Preciso, *Coleccion de las majores coplas de seguidillas*, t. I, Madrid, 1805 ; La fuente y Alcantara, *Cancionero popular*, 2 vol., Madrid, 1861 ; Milà y Fontanals, *Romancerillo catalan*, Barcelona, 1882.

[8] Cf. L. Tobler, *Schweizerische Volkslieder*, t. I, Frauenfels, 1882, p. 112.

mitului poem rusesc *Slovo o polku Igoreve* [9], dar caracterul și construcția lui sînt în substanță atît de folclorice și atît de apropiate de structura străvechilor bîline, încît mistificatorul — dacă există — a trebuit să fie un genial care a creat în cel mai autentic spirit al eposului local și deci ceea ce ne interesează acum este autenticitatea națională și populară, care nu mai poate fi pusă la îndoială și care se integrează unui complex epic cu notele lui particulare. Spiritul acesta poematic, cu note de fantastic și de realism popular, se continuă și atinge realizări de mare artă în creația unui Pușkin [10], Lermontov și alții.

Bîlina rusă are — așa cum arătam și în altă parte — note apropiate de fantasticul basmului. În schimb, eposul sîrbocroat, cu oricîte hiperbole, are în general caracterul dramei care se desfășoară realist pe scenă deschisă în fața mulțimilor pe care le tulbură și cărora le aprinde mînia. Epicul și dramaticul nu sînt de încîntare, ci de rezistență morală și așa apar în poemele din vremea Renașterii sau de mai tîrziu ale lui Andrija Čubranović, Petar Hektorović, Ivan Gundulić etc., cu continuitate de atmosferă și stil pînă în literatura sîrbocroată modernă și contemporană.

Așadar, nu este întru totul adevărată părerea lui Edward Dembowski, care susținea că pînă la romantici folclorul a urmat o cale separată de literatura cultă [11]. Romanticii au redescoperit, popularizat și valorizat folclorul în stil mare pe scară europeană, dar, înainte de ei, fiecare scriitor trăia într-un fel atmosfera folclorică transmisă din vechime a poporului său și aceasta s-a imprimat uneori involuntar în opera sa. Cu cît ne întoarcem mai adînc în trecut, cu atît formele de cultură populară domină mai mult și sînt mai la îndemîna oamenilor de carte.

În ce privește folclorul românesc, o notă specifică o constituie accentuarea elementului liric, de o mare varietate imagistică, infiltrat și în creații folclorice structural epice, uneori pînă la aspectul preponderent liric, cum este cazul *Mioriței*. Pînă și descîntecele (care la origine sînt simple exorcisme în formulări rigide) conțin imagini plastice și sugestive, cerute progresiv de funcția magică a descîntecului.

Am subliniat toate distincțiile de pînă acum pentru că elementul liric popular — fără a desconsidera influența celorlalte genuri folclorice — a pătruns în literatura veche, modernă și nouă românească, ca unul din cele mai notabile și expresive, făcînd într-o măsură considerabilă marca scrisului românesc.

În cele ce urmează nu vom încerca să facem o inventariere a filoanelor folclorice din materia literaturii vechi, ci vom da doar exemple reprezentative, care să arate în ce chip folclorul a ajutat la elevația și individualizarea scrisului. Lucrul acesta s-a întîmplat de la început, și anume îl găsim chiar în literatura scrisă în limba slavonă.

S-au muncit „învățații" — și încă se mai muncesc — să descopere izvoarele *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Este un

---

[9] Cf. A. S. Orlov, *Слово о полку Игореве*, Moscova-Leningrad, 1946 (ediție critică); vezi și *Słowo o wyprawie Igora*, ediție de Antonina Obrębska Jabłońska, Varșovia, 1954 (facsimilul ediției prime din 1800, transcriere și traducere).

[10] Pe lîngă poemele lui arhicunoscute, vezi și *Сказка о рыбаке и о золотой рыбке*, în spiritul narațiunii populare locale tipice.

[11] Edw. Dembowski, *Piśmiennictwo polskie w zarysie*, Poznań, 1845.

lucru bun și necesar [12]. Dar de la migala erudiției trebuie să te ridici la arta operei ca să-ți dai seama că toate aceste identificări de urme, cu pasaje din cărțile populare sau religioase, formează un decor specific epocii (și în alte literaturi), inima și originalitatea scrierii fiind însă în paginile de jale concepute de voievod, ca om, la moartea mamei sale și a copiilor săi. Ingrat cu mama sa în viață — mărturisește singur — ,poate pentru că îl născuse din flori, aceasta n-a încetat o singură clipă să-și manifeste dragostea de mamă, despre care voievodul a aflat de la alții, după moartea ei, cînd era prea tîrziu ca să mai poată repara ceva și cînd neomenia și jalea îl doboară, dîndu-le sincer glas într-o plîngere, obișnuită în masele populare la capul morților dragi ai familiei, deci în spiritul bocetului (citez un fragment) :

„O, maica mea, cînd vruseși să te odihnești de ostenelile tale, mare dor și dragoste ai avut în inima ta pentru mine [...]. Eu eram înaintea ochilor tăi mai luminat decît razele soarelui și niciodată n-ai avut înaintea ochilor tăi altă lumină mai luminoasă decît pe mine, nici inima ta n-a avut altă avuție mai dragă decît pe mine. Drept aceea, o maica mea, știu că inima și ochii tăi, pînă la moartea ta, nu s-au putut sătura de mine și de vederea mea. Și atuncea [la moartea ta], nu mi se întîmplă să fiu cu tine, ca să se sature ochii tăi de mine și eu, fiul tău, să iau iertare și blagoslovenie de la tine. Și poate n-am avut eu dragoste din toată inima către tine, n-am ajuns să fiu la moartea ta, ca să se îndulcească inima ta de mine, dacă în vremea vieții tale nu te-ai săturat de dragostea mea, ci încă și la moartea ta îți rămase inima aprinsă de dorul și de mila mea și ochii tăi nu se săturară de vederea mea. De aceia, mi se umplu sufletul de întristăciune, căci rămăsei sărac de tine și apoi căzui în mirare mare și în nepricepere, și nu știui în ce chip voi putea face odihnă sufletului meu, [pentru că nu mă aflai la moartea ta].

Deci unii îmi spuseră zicînd că te-au întrebat : „ce vom face pentru sufletul tău, după moartea ta?" Iar tu ai zis : „fiindcă inima mea niciodată nu s-au putut sătura de dragostea iubitului meu fiu, a lui Neagoe, de aceea și eu acum pui toată nădejdea sufletului meu și zic : cum m-am nevoit și m-am ostenit eu pentru dînsul, așa doar se va osteni și el pentru sufletul meu" [13].

Și Neagoe Basarab, îndurerat profund, redevenit din aspru domn om, a ridicat mănăstirea Argeșului pentru odihna oaselor maicii sale și a copiilor săi, pe care îi plînge în aceeași expresie funerară populară :

„O, fiul meu, că nu mă acoperi mai bine pămîntul [pe mine] decît pe tine, și mă lăsași la bătrînețele mele. Cînd fu vremea să se odihnească de către tine, tu atunci n-ai nici o grijă de mine, ci m-ai lăsat să fie totdeauna inima mea arsă și aprinsă de jalea ta, și ochii mei să fie la bătrînețele mele tot plini de lacrămi, ziua și noaptea" [14].

Aceasta nu mai este literatură veche, ci poezie — putem să-i spunem lirică sau elegiacă — răsărită și intrată în scris din fondul străvechi fol-

---

[12] Vezi acum în urmă P. Olteanu, *Contribuții la studiul literaturii omiletice în vechile literaturi română și bulgară. I. Omiliile lui Ioan Exarhul și izvoarele lor bizantine. II. Omilii folosite în „Învățăturile lui Neagoe Basarab"*, în „Romanoslavica", XIV, 1967, p. 341—358.

[13] *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, ediția N. Iorga, Vălenii de Munte, 1910, p. 160 și urm.

[14] *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, ed. cit., p. 164 și urm.

cloric. Cînd slavistul bulgar Stoian Romanski afirma că această operă „este cea mai bună pe care ne-a transmis-o literatura slavă a acelor vremi" („... das beste ist, das uns die slavische Literatur jener Zeit überhaupt bietet") [15], el nu cunoștea pasajele de mai sus, care nu existau în ediția lui Lavrov [16], dar a avut intuiția valorii ei din alte pagini, care nu erau mai puțin inspirate și frumoase. Din toată literatura parenetică, o singură operă se apropie de *Învățăturile lui Neagoe*, prin lirismul expresiei, bazat tot pe forme populare, și această operă este *Поучение Владимира Мономаха*, din literatura rusă a secolului al XII-lea, în care meditația și cuvintele, în fața vieții și a morții, curg cu aceeași jale, în stare să emoționeze și azi pe cititor [17], cum sînt și cuvintele din scrisoarea aceluiași cneaz Vladimir către vărul său Oleg Sviatoslavici, în luptă cu care îi căzuse fiul său Mistislav și i se luase în captivitate nora, încercînd acum s-o răscumpere :

„Ce sîntem noi? [...]. Astăzi glorioși și cinstiți, mîine zăcem în mormînt, fără să mai știm de ceva, în timp ce alții își vor împărți ceea ce am adunat prin luptă [...]. Cînd copilul meu căzu sub ochii tăi, cînd tu văzuși curgînd sîngele lui și corpul său stingîndu-se de viață, ca o floare care pălește, ca un miel sacrificat, stînd în fața lui și coborînd în inima ta, ți-ai zis : «Nefericitul de mine, ce-am făcut? ! Fără să mă gîndesc la tinerețea lui și apucînd pe căile greșite ale acestei lumi, căzui în păcat și lăsai să curgă lacrămile tatălui și maicii sale »" [18].

Durerile mari provoacă accente literare similare, dar mai ales trebuie spus că scrisul vechi al popoarelor nu este numai literatură de raft și documentare, ci și de valori artistice, numai că ele trebuie căutate și puse în lumină, lăsînd la o parte teoria goală a separării culturalului de literar.

Să mai amintim de frumoasa idee (de literatură comparată) a inimii lovite, asemănată cu sticla spartă pe care nimeni n-o mai poate repara („inima omului este ca și sticla, dacă se sparge sticla, nimeni n-o mai poate repara"), idee superb poetizată de Sully Prudhomme în *Le vase brisé* („Il est brisé, n'y touchez pas").

Dacă elementele folclorice sînt detectabile în scrierile slavone, cu atît mai ușor și mai mult ele se găsesc în operele în limba română, de orice gen. Nu vom insista aici prea mult asupra cărților populare, cu bază de plecare în folclorul străvechi al popoarelor, pentru că asupra lor am stăruit în mai multe rînduri[19], dar vom reaminti că ele s-au reînnoit mereu prin folclorul fiecărui popor, în literatura căruia au intrat, și, mai mult decît atît, ele au îndeplinit, la toate popoarele, prin limbajul lor popular,

---

[15] St. Romanski, *Mahnreden des walachischen wojwoden Negoe Basarab an seinen Sohn Theodosios*, în „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache" (G. Weigand), XIII, 1908, p. 121.

[16] C. A. Lavrov, *Слова наказательныя воеводы валашского Иоана Нягоя к сыну Θеодосію*, S. Petersburg, 1904, XXXVII + 62 p.

[17] A. S. Orlov, *Поучение Владитира Мономаха*, Moscova, 1947.

[18] Scrisoarea este din 1096 și s-a păstrat în același codice Lavrentiv, în care se găsesc și *Învățăturile lui Vladimir Monomahul*, cf. P. N. Vladimirov, *Древня русская литература Киевского периода*, Kiev, 1900, anexa p. 4; B. Łepki, *Zarys literatury ukrajńskiej*, Varșovia-Cracovia, 1930, p. 121; B. Grékov, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscova, 1947, p. 121—122.

[19] Vezi articolele noastre : *Problema raportului dintre cărțile populare și folclor*, în „Analele Universității București", seria filologie, X, 1961, nr. 23, p. 57—70; *Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p.113—120, și altele.

o importantă funcție de formare a limbilor literare vii, fapt care merită toată atenția[20]. Nu întîmplător în *Alexandriile* din sud-estul Europei apar elemente tipice de stil popular și de folclor, inexistente în cele apusene, precum se observă în scrisoarea Olimpiadei către Alexandru cel Mare sau în plîngerea Ruxandei la moartea aceluiași erou[21], nu întîmplător *Povestea lui Archirie filozoful* a receptat cu fiecare versiune națională noi proverbe[22], iar Anton Pann a făcut din ea o culegere de proverbe românești[23], nu întîmplător frumoasa *Istorie a lui Skinder*, ale cărei părți constitutive se găsesc între motivele de folclor universal narativ, a făcut înconjurul Europei, în expresie vie locală, în diverse literaturi, precum română, franceză, cehă, polonă, ucraineană etc.[24], în românește avînd aspectul unui vechi basm[25]. Cărțile populare sînt, în fond, literatură propriu-zisă, cu tematică universală în tonuri naționale, și în mod indiscutabil formează materie de importanță primordială în literaturile vechi, prin stilul și motivele lor de origine folclorică, vehiculată pe arii mari de creație literară, din vremuri îndepărtate pînă în timpuri noi.

În ce privește literatura juridică a vechilor pravile, ca orice literatură juridică, ea n-are valori artistice exprese, dar elementele de cultură populară sînt bogate și se strecoară, printre paragrafele de lege, în formulări plastice de grai bătrînesc (chiar și unde fondul este o prelucrare din izvoare străine):

„Văcariul sau boariul, de să va lua în cireada lui vreo vită streină de la plug și să va mesteca cu alte vite, și dup-aceea să va tîmpla acea vită de o vor strica gadinile, să arate stăpînului sămnul aceii vite perite, și daca se va cunoaște, nu va avea nici o certare [pedeapsă] [...]. Văcariul de va lua demîneață bou de la plugar și boul nu să va ținea în cireadă, ce să va împărți [despărți] și va intra în niscare pâni [holde], sau în vii sau în altă și va face pagubă, să plătească văcariul paguba, iară simbriia să se dea [văcariului], să nu se oprească"[26] sau

„Cela ce va omorî dulău de turmă cu otravă, acestuia să-i dea 100 de toiage și să dea două prețuri pre cît va fi plătind dulăul, stăpînului celuia cu dulăul; iară de să va fi făcut vreo pagubă în turmă [de gadini], să o plătească toată, acesta ce va fi ucis dulăul, pentru căci au omorît pre socotitoriul turmei, însă de să va mărturisi că acest dulău au fost tare și s-au fost luptînd cu toate gadinile; iară de să va afla c-au fost un dulău prost și nice de o treabă, numai să-l bată [pe omorîtoriu] și să plătească îndoit prețul dulăului"[27].

---

[20] În acest sens, studiul nostru *Les livres populaires, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica", XVI, 1968, p. 257—271.

[21] I. C. Chițimia, *Romane populare românești pătrunse prin filieră slavă*: „*Alexandria*", în „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 93—103; textele cărților populare în I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, 1963.

[22] Cf. I. C. Chițimia, „*L'Histoire du sage Ahikar*" *et ses rapports avec le folklore*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 413—426 (vezi și SCLF, XII, 1963, nr. 3—4, p. 599—609).

[23] A. Pann, *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadam*, ed. II, București, 1854.

[24] I. C. Chițimia, *L'„Histoire de Skinder" en Europe et surtout dans le sud-est européen*, dans *Travaux du I-er Congrès des études balcaniques et sud-est européennes*, 26. VIII — 1. IX. 1966 (sub tipar).

[25] Vezi I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, I, p. 323—345.

[26] *Carte românească de învățătură* (Iași, 1646), în ediție critică de un colectiv condus de Andrei Rădulescu, București, 1961, p. 58 și 59.

[27] *Ibidem*, p. 62.

Alte prevederi codificate, privind relații sociale, viața de familie sau apucături reprobabile, au tot hazul sau sensul tragic, prin nuditatea expresiei, folosită însă cu gravitate, ca în limbaj popular[28], dar nu este loc pentru toate aici.

După acest al treilea tip de integrare folclorică în literatura veche, să ne oprim la genul istoriografic, unde originalitatea scrisului este mai mare, iar încercarea de detașare de materia folclorică mai pronunțată, nu însă și de expresia vie populară, în ce privește istoriografia în limba română.

Ștefan cel Mare, ctitorind istoriografia moldoveană, a impus începuturilor acestei istoriografii un stil de precizie științifică, i-am spune inscripțional, transmițînd știrile scurt și exact, depărtîndu-se în mod izbitor de figurile de stil și formele legendare ale cronografelor bizantino-slave, care dominau în sud-estul Europei[29], precum și de multe cronici și scrieri apusene cu amestec de date reale și altele de domeniul închipuirii și exaltării, născute în timpul luptelor religioase, al expedițiilor organizate de cruciați etc.[30]. Spiritul istoriografic, ivit în chip original în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, s-a perpetuat, în mare măsură, în Moldova, și legenda, ca fapt istoric, a fost repudiată, cronicarii combătînd, de pildă, cu vehemență basna „de ocară" introdusă de Simion Dascălul în cronica lui Gr. Ureche, iar Ion Neculce a detașat de corpul cronicii sale propriu-zise cele 42 de legende istorice adunate din circulația orală.

Totuși această notă de distincție și originalitate românească n-a cuprins toată istoriografia noastră veche, pentru că cel puțin cea muntenească a preluat, în chip vizibil, spiritul bătrîn al istoriografiei, întemeiată pe încadrarea unor fapte reale în decoruri de miracole și de legendă. În acest chip a fost scrisă, bunăoară, *Viața și traiul sfîntului Nifon*, de Gavril Protul[31], cu interesante date din istoria Munteniei, privind mai ales domnia lui Neagoe Basarab și „strălucirea" ei edilitară, în acest sens apare în *Cronica lui Mihai Viteazul* tabloul, dacă nu e legendă, al cerbilor domesticiți care însoțeau pe voievod în luptă și mai cu seamă după acest tip de scriere își alcătuiește călugărul Moxa în 1620 (servindu-se de izvoare bizantino-slave) cronograful său[32], al cărui farmec îl fac faptele senzaționale sau legendele diverse, narate cînd rudimentar și naiv, cînd pompos, după exemplul lui Manasses, creator de mulți prozeliți. Iată, de exemplu,

---

[28] Pentru asemenea pasaje vezi *ibidem*, p. 73, 77, 95, 97, 111, 137, 139, 141, 145, 149, 151, 153, 179.

[29] Vezi, între alte lucrări, I. Bogdan, *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtsschreibung*, în „Archiv für slavische Philologie", XIII, 1891, p. 481—548 (și în extras), cf. și reproducerea versiunii românești în I. Bogdan, *Scrieri alese*, ed. de G. Mihăilă, București, 1968, p. 255—269; vezi și Iulian Ștefănescu, *Cronografele românești de tipul Danovici*, în „Revista istorică română", IX, 1939, p. 1—77 (studiu publicat postum, neterminat).

[30] Cf. cronicile și însemnările lui Geofray de Villehardouin, Robert de Clari, Jean de Joinville, Dino Campigni etc.; pentru ultimul vezi Dino Campigni, *Cronica întîmplărilor din vremea lui*, traducere de C. H. Niculescu, București, 1967; vezi și Maguelonne Toussaint-Samat, *Contes et légendes des croisades*, Paris, 1966 (prelucrări după cronici și scrieri vechi).

[31] Vezi ediția lui B. P. Hasdeu, în *Arhiva istorică a României*, I, 2, București, 1865, p. 133—150, și cele mai noi ediții, date de Tit Simedrea (București, 1937) și V. Grecu (București, 1944), după manuscrise diferite.

[32] Cronograful lui Moxa, în B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, I, București, 1878, p. 345—406; textul a fost republicat de N. Simache și T. Cristescu, *Hronograful lui Mihail Moxa*, Buzău, 1942.

o relatare în legătură cu domnia împăratului bizantin Constantin Kopronimos (740—775):

«Acesta Constantin, anume Kopronim „cufuritul", născu den năpîrcă șarpe; deci cumu-i era numele, Căcacea, așa-i puțiia și viața [...]. Călcă cu totul legea și umplu voia dracului, căci nu era munci pre lume, el le ijdăriia și slutiia pre creștini și răsipiia mănăstirile și le lua avuțiile; și rădea sfintele obraze [chipuri] de pre beseareci de scriia [desena] cîni și cai și alte gadini [...]. Acesta arse moaștele sfintei mucenițe Ethimiia: cu oase de vită și de cîne le mestecă și le aprinse»[33].

Pentru domnia lui Michael V. Kalaphates (1041—1042) folosește aceeași expresie crudă, adică primitivă, relatînd numai cîteva fapte de pomină, ajunse la el, din toate datele bogate cîte se află primordial în cronica lui Manasses[34]:

„Om rău, cu minte de vită, mîndru, mînios, fără sfat [...]; goni pre Zoia împărăteasa și pe Theodora într-un ostrov de le tunse; deci se rădică gălceavă mare întru boiari și în voievozi, că-și aducea aminte de părinții Zoei, cît bine au avut și cum o au tuns fără voie. Deci țara împărăției o sug nește nebuni, păstori de porci; deci se înglotiră [adversarii lor] și se ridicară spr'nșii, pînă-i scoaseră cu rușine rea, și iară aduseră pe Zoia la scaunul moșilor" [...][35].

Transpunerea este de narațiune tipic românească.

În același stil și cu aceeași poftă de anecdotă narează alte lucruri, precum legenda lui Romulus și Remus, într-o altă versiune decît cea clasică, și anume alăptați fiind de o femeie cu numele Lupa, soția unui porcar, care-i descoperise pe copii într-o luntre pe „apa Tiveriei"[36]; același colorit narativ se află în legenda lui Brutus[37], în legenda Casiei[38], existentă de asemenea în *Fiore di virtù*, sau în relatarea asediului Constantinopolului, în 1398, de către sultanul Baiazid, care, văzînd de pe o colină clădirea măreață a Sfintei Sofii, exclamă barbar și nesățios, sub pana lui Moxa: „acolea voi lăcui cu muiarea mea"[39].

Hronograful lui Moxa este deci o adunare de știri legendare, povestite adesea în forme grotești, pe care i le furnizează narațiunea populară a timpului și, în consecință, scrierea interesează, în primul rînd, prin elementul literar, nu prin cel istoric.

Cronicarii munteni din a doua jumătate a secolului al XVII-lea ajung la o maturitate a istoriografiei și evită, ca și cei moldoveni, elementul legendar, în cea mai mare măsură. Totuși, el apare imperceptibil în unele pagini, precum este aceea din *Cronica anonimă* a domniei lui Constantin Brîncoveanu în care se vorbește de prăpădul pe care-l făcea musca columbacă (ieșită din munte la Porțile de Fier) printre animalele oamenilor și deci nemărturisit se face legătura cu legenda lui Iovan Iorgovan și lupta lui cu balaurul din capul căruia, ascuns în munte — zice legenda —, a luat naștere musca amintită:

---

[33] *Hronograful lui Mihail Moxa*, ediție de N. Simache și T. Cristescu, p. 148.

[34] Vezi *Cronica lui Constantin Manasses*, ediție de Ioan Bogdan, București, 1922, p. 205—207.

[35] *Hronograful lui Mihail Moxa*, ediție de N. Simache și T. Cristescu, p. 178.

[36] *Ibidem*, p. 91.

[37] *Ibidem*, p. 95.

[38] *Ibidem*, p. 157.

[39] *Ibidem*, p. 191—192.

„[...] este între munții care taie Dunărea de-a curmezișiu [...] o piatră găunoasă, a căreia găunoșitură, gura, este neagră, afumată, cum ar ieși un fum dinăuntru de negrește mărginile găurilor iară nu este fum, ci în toți anii, primăvara, iese un feliu de muscă mitutică, care ieșind din piatră asupra Dunării, multă se îneacă, că ca un vifor întunecat se pornește pre Dunăre în jos, și iesă la cîmp la dobitoace, pre care le mușcă, le învenineză și mor"[40].

De asemenea, în *Cronica lui Mihai Viteazul*, integrată *Letopisețului cantacuzinesc*, moartea marelui voievod este plînsă cu cuvintele și în stilul popular al Ruxandei la moartea lui Alexandru Machedon din romanul *Alexandria* :

„Dar cum ați omorît acest viteaz, pe Mihai voievod, care făcuse pe toți de tremura? Deci aflați și plîngeți și suspinați, vitejilor, de acest tînăr frumos, ce era vestit de la răsărit pînă la apus. Ceriul și soarele, cutremurați-vă de această silă, și voi, munților, plîngeți, că astăzi au căzut stîlpul creștinesc".

Așadar, se remarcă interferențe multiple între folclor și cărțile populare, între folclor și literatura scrisă sau între cărțile populare și literatura scrisă, aceste interferențe fiind destul de numeroase și neoprindu-se la exemplele date aici.

Cronicarii moldoveni umaniști au avut simțul avansat al istoriei și s-au ferit de elementul popular legendar nesigur, dar n-au lăsat la o parte știrile din tradiția orală despre evenimente mai recente, despre intemperii, semne ale naturii și întîmplări rămase vii în mintea oamenilor. La fuga lui Petru Rareș în Ardeal, Gr. Ureche relatează expresiv, după tradiția orală, peripețiile acestuia și trecerea printre străjile ungurești cu ajutorul „unor pescari", deci a unor oameni din breasla cărora făcuse parte înainte de domnie (cum spune *legenda* din Neculce), și tot din sursă orală vorbește Gr. Ureche de seceta catastrofală din 1585, cînd „copacii au secat de secăciune, dobitoacele n-au fost avînd ce paște vara, ce le-au fost dărîmînd frunză [...], praful s-au fost strîngînd troiene la garduri și la gropi ca omătul", iar toamna, după ploi, „au apucat de au crescut mohoară și cu acelea și-au fost oprind foamea sărăcimea"[41]. Stilul narativ, după cît se vede, este asemănător cu acela al lui Neculce de mai tîrziu, fiindcă, la amîndoi, are la bază un îndelungat exercițiu folcloric de povestire. Miron Costin, și el, vorbește de foametea din 1659, sub Ștefăniță Lupu, cînd oamenii ajunseseră să mănînce papură măcinată, de unde i-au dat voievodului numele de Papură Vodă, deci avem de-a face cu o integrare a momentului în legenda de circulație universală a unui Papură Vodă, Popiel (la polonezi), Haton (la nemți) etc., mîncați de șobolani[42]. Relatări vii, în spiritul tradiției orale, se găsesc în cronica lui M. Costin referitor la trădarea lui Gheorghe Ștefan față de Vasile Lupu (legendă la Neculce)

[40] Vezi *Istoria Țării Românești de la 1689 încoace*, în „Magazin istoric pentru Dacia", V, 1847, p. 93 și urm.; *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, ediție de Constantin Grecescu, București, 1959, p. 62—63.

[41] Gr. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție de P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 216.

[42] I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 308.

și la amestecul Ciogoleștilor în această afacere, la relațiile lui Ștefan Tomșa cu boierii etc. De asemenea, pentru respectarea adevărului istoric, M. Costin respinge *Alexandria* ca pe o carte plină de minciuni, adică de basne, dar găsește în ea, ca și în *Esopia*, figuri de stil pe care le reia în scrisul său[43].

Cronica lui Neculce este și mai mult întrețesută de bogate elemente folclorice, de la proverbe la diverse tradiții, precum aceea a lui Duca Vodă, fugit pe drumuri de munte, cu un cal alb și altul murg, înhămați cu hamuri de tei la o sanie, cerînd unei biete femei lapte, pentru ca aceasta să-i răspundă: „N-avem lapte să-ți dăm, că au mîncat Duca Vodă vacile din țară, de l-ar mînca viermii iadului cei neadormiți", fiindcă „nu știa femeia aceea — zice Neculce — că el este singur Duca Vodă". M.Sadoveanu, care a avut în cronica lui Neculce „carte de căpătîi", a preluat, printre altele, și a valorificat această relatare în opera sa, așa cum a știut să valorifice magistral și alte pagini din literatura veche, de la cărțile populare la *Viața și petreacerea sfinților* a lui Dosoftei.

Dar spre sfîrșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea, folclorul începe să fie sursă de literatură artistică propriu-zisă și de poezie. Plămada expresiei poetice s-a realizat pînă aici progresiv, în opere comune de cultură: traduceri religioase, prelucrări de pravile, cazanii, cărți populare, cronografe, cronici etc. De-acum se va încerca mai mult. Avînd exemplul lui Jan Kochanowski cu *Psałterz Dawidow* (1579), mitropolitul Dosoftei se va ridica în *Psaltirea în versuri* (1673) la forme de adevărată poezie. Prin folosirea expresiilor populare urgisite literar, prin asociații îndrăznețe și imagini inovatoare, Dosoftei este un precursor al lui Tudor Arghezi, avînd versuri neremarcate sub acest aspect, precum acesta din psalmul 21:

Tu ești, Doamne, ce m-ai tras din mațe
Și maică-mea viu m-ai dat în brațe,
Din mătrice și din scăldătoare,
Și din fașe m-ai pus pre picioare.
Și din zgăul mamii, Doamne sfinte,
Tu-mi ești Dumnezău și-ți adu-aminte
De la mine să nu fii departe,
Ce-mi dă agiutori la greutate [...].
Giuncii și cu tauri mă-mpresoară,
Cu căscate guri să mă omoară [...]

Mai departe Dosoftei nu mai cere, ca în original, sprijinul împotriva răutăților simbolizate prin fiare, ci continuă cu un blestem de tipul vechiului descîntec popular:

Leul gura să i să despice,
Inorogii coarne să le pice,
Sîla să pierzi și sîmeții,
Să-și cunoască și blăstămății [...].

Apoi, de la asemenea forme poetice ajutate de matca folclorică, Dosoftei coboară la structura și melodia versului popular, în imagini tot atît de noi și expresive:

---

[43] Miron Costin, *Opere*, ediție P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 135, 141, cf. I. C. Chițimia, *Romane populare pătrunse prin filieră slavă*: „*Alexandria*", p. 100.

Că-mi trec zilele ca fumul,
Oasele mi-s reci ca scrumul.
Ca neşte iarbă tăiată
Mi-iaste inema săcată [...].
Am mîncat pîine cu zgură
Şi lacrămi în băutură,
De faţa mîniii tale
Ce mi-ai dat de sus la vale.
Mi-s zilele trecătoare
De fug ca umbra de soare.
Şi ca iarba cea tăiată
Mi-iaste vărtutea săcată [...].
(*Psalmul 101*)

Există şi psalmi în versuri de cîte 6 silabe, intraţi, mai tîrziu, între cîntecele populare :

Pre vîrfuri de munte
S-aud glasuri multe
De bucine maie
Cu-naltă strigare [...]

Lirismul psalmilor lui Dosoftei, în imagini şi accente noi şi variate, autentic româneşti, faţă de alte versificări, Clément Marot, Théodore de Bèze, Jan Kochanowski etc., învedereazâ talentul şi simţul poetic deosebit al acestuia.

Miron Costin este şi el poet, iar poemul de meditaţie lirico-filozofică, *Viaţa lumii*, are unele contingenţe cu folclorul şi cu cărţile populare *(Gesta Romanorum)*. Vrem însă să consemnăm aici că, în afară de acest poem, el poetizează în tablouri frumoase legenda lui Dragoş Vodă, şi anume în poemul său *Historia polskimi rytmami o Wołoskiej Ziemi i Multańskiej* (Istorie în versuri polone despre Ţara Moldovei şi despre Ţara Românească), pe care l-a scris la Daşov, în Polonia, în 1684, pentru plăcerea lui Jan Sobieski. Nostalgia şi dorul de ţară încălzesc şi colorează viu cuvintele şi imaginile, legenda fiind plăcut poetizată într-un frumos cadru al naturii moldovene. Traducerile în proză ale poemului lui M. Costin n-au reuşit să arate adevărata lui valoare literară[44]. Vînătoarea bourului putea trezi interesul lectorului polon, prin comparaţie eventual cu poemul de calitate al lui N. Hussowski, *De venatione bizontis*, din secolul al XVI-lea.

D. Cantemir a fost un excelent cunoscător al culturii populare româneşti, fapt dovedit de opera sa remarcabilă de conţinut geo-etnografic, *Descriptio Moldaviae* (1716), realizată în parte cu informaţiile furnizate de emigranţii moldoveni care îl însoţiseră în Rusia. Există aci referinţe importante privind însuşi folclorul, dar poezie de sorginte folclorică a inserat şi modelat Cantemir mai devreme, în scrierea sa de tipul romanului alegoric *Istoria ieroglifică* (1705), în care se întretaie multe elemente din folclor şi din cărţile populare. Deşi opera a fost scrisă în rînd continuu, scriitorul a introdus în ea fragmente întregi de poezie populară, care pot fi reconstituite în versuri, şi anume e vorba de imagini expresive de descîntece populare, completate cu versuri similare create de Cantemir personal. Aceste imagini pot fi puse în paralelă cu culegeri

[44] Vezi unele fragmente nou traduse în *Istoria literaturii române* (tratat), Bucureşti, 1964, p. 408—409.

din popor. Iată o reconstituire din plînsul Inorogului, care duce la versuri din descîntece de „deochi" și de „scrisă", lucru ușor de perceput pentru cine le-a auzit mai des :

Munți crăpați,
Copaci vă despicați
Pietri vă fărîmați [...]
Grădinile pălească-se
Vestejească-se ;
Nu-nflorească
Nu-nverzească [...]
Pe stăpînul lor
Suspinînd,
Tînguind,
Ne-ncetat să pomenească [...]

Autorul, reproducînd un asemenea model, continuă cu versuri asemănătoare ieșite din pana lui, care se recunosc ușor :

Potop de holbură,
Întunerec de negură
Vîntul să aducă.
Soarele zimții să-și răteze,
Luna, siindu-se,
Să se rușineze
Stelele nu scînteieze,
Nici Galatea să lumineze.

Apoi versurile se individualizează tot mai mult și dau imagini noi, cînd se invocă zodiile și constelațiile cerești :

Tot dobitocul ceresc glasul să-și sloboază,
Fapta nevăzută
Plecîndu să vază.
Cloșca puii răsipească,
Lebăda lira să-și zdrobească,
Leul răcnească.
Taurul mugească,
Aretele fruntea să-și slăbească,
Racul în coajă neagră să se primenească,
Capricornul coarnele să-și plece,
Peștii fără apă să să înece [...]

De asemenea, tînguirea Cameleonului reproduce la început, cu unele retușări, un sugestiv descîntec de „scrisă", cu o largă răspîndire :

Eu m-am vechit,
[M-am vechit],
M-am veștejit
Și ca florile de brumă m-am ovilit.
Soarele m-au lovit,
Căldura m-au pălit,
Vînturile m-au negrit,

Drumurile m-au ostenit [...],
Norocul m-au urgisit
Și din dragostele tale m-au izgonit[45].

Cantemir adaugă apoi versuri care nu mai au acustica tradiției, dar se încadrează foarte apropiat ca structură și sînt de contrapondere, servind perfect intenția literară din text, de flatare a „frumosului" Șoim :

Iară acesta nou, voios,
Vlăgos,
Ghizdav și frumos,
Ca soarele de luminos,
Ca luna de arătos,
Și ca omătul de albicios
Este.
Ochii șoimului,
Pieptul leului,
Fața trandafirului,
Fruntea iasiminului,
Gura bujorului [...]
Are.

Trebuie separat, prin urmare, ceea ce este luat din folclor de ceea ce creează însuși D. Cantemir pentru a vedea modul de integrare folclorică. Altfel, asemenea fragmente par pentru neavizați sau întrutotul populare sau create în întregime de el.

Elementul folcloric a intrat deci în opera lui D. Cantemir și sub forma filonului de poezie lirică, găsind în el un creator de forme poetice singulare, la data aceea.

Desigur, aceasta a fost posibil în special în literaturile din răsăritul Europei, unde folclorul și-a păstrat intens vitalitatea.

În final, se poate spune că în substanța literaturii române vechi folclorul are o pondere importantă, iar infiltrările lirice par să atingă notele artistice cele mai interesante și variate (așa cum este și bogăția lirică a folclorului românesc), spre deosebire de alte literaturi cu tentă preponderentă epico-poematică (amintite mai sus) sau cu tentă specifică anecdotică-umoristică, dacă ne gîndim pe loc la o zonă cu *Bertoldo* și Boccaccio, la cea a literaturilor slave de vest, cu plecări în umorul și grotescul lui *Marchołt*, *Sowizdrzał*, Jan Chryzostom Pasek și alții.

De altfel, distincțiile continuă și în epocile moderne, cu universuri lirice și tonuri din cele mai diferite dacă readucem în minte poezia codrului la Eminescu nu numai cu *Ce te legeni...*, *Codrule*, *codruțule*, *Revedere* etc., dar și cu imprimări incidentale, precum cea de basm din (*Călin*, *file de poveste*) unde apar codrii de aramă și de argint :

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Și-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint...,

dacă ne gîndim la poezia de esențe meditative și de cuprindere a spațiului

[45] În folclorul contemporan : „Și din inima ta m-a gonit".

românesc la Lucian Blaga, la poezia genuină și în același timp gravă a lui Ion Barbu, pornită de la cadența jocului naiv de copii :

Melc, melc
Cotobelc...

sau de la ecoul oriental al lui *Nastratin Hogea*. Însuși Sadoveanu este un cîntăreț liric al istoriei naturale, cu care omul face, în opera sa, corp comun.

În concluzie, folclorul constituie un substrat de importanță deosebită pentru literatura română, începînd masiv cu cea veche, așa cum am încercat să arătăm mai înainte, ceea ce, de fapt, se constată și în cazul altor literaturi, mai ales în zona de comunitate a sud-estului european.

ATITUDINEA ILUMINIȘTILOR FAȚĂ DE CULTURA POPULARĂ – IOAN BUDAI – DELEANU ÎNDEOSEBI

FLOREA FUGARIU

Nu mă voi ocupa de aspectele problemei în Moldova și în Muntenia, mulțumindu-mă numai să atrag atenția că iluminismul de aici a fost impulsionat de cartea tipărită ardeleană și de prezența activă a învățaților ardeleni. De asemenea, că s-a bucurat de un sprijin mai susținut al micii boierimi naționale, dată fiind opoziția acută dintre protipendada fanariotă și un anume spirit de rezistență națională.

Cît despre varianta ardeleană, ea trebuie privită ca varianta clasică românească, de sine stătătoare și originală. Zic „originală" pentru că a știut să depisteze carențele proprii imperiului austriac și să formuleze revendicări politice și sociale, pe baza lor. Opoziția principală în acest imperiu multinațional și agrar în primul rînd — în ciuda insistenței punerii în lumină a elementelor burgheze — mi se pare că rămîne între autoritatea centrală imperială și feudali. Cel puțin pînă la revoluția burgheză franceză. Reeditînd în condiții concrete vechea alianță a tronului cu burghezia, în fapt o birocrație de stat recoltată din rîndurile de jos ale oamenilor liberi, împăratul va trebui, în căutare obligată de aliați, să devină principe „luminat" și să treacă la desființarea servituților feudale și la promovarea altor relații, care volens-nolens vor fi burgheze. Cum însă acest duel a avut loc tîrziu, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, fructele unui cîștig de cauză riscau să revină aliatului. De aceea, în ultimul deceniu se intră în criză de antiiosefinism, perioadă de amare deziluzii pentru ideologii iluminismului nostru, favorizat de antinomia împărat-feudali. Pentru că la umbra acestei opoziții românii agită problema națională (în ceea ce îi privește, problema socială este parte a problemei naționale. Știm că, după legile principatului ardelean, întregul popor român din Transilvania este lipsit de *natio*, adică de dreptul de cetățenie).

Așa se face că prima trăsătură reală a iluminismului nostru este *caracterul național*, caracter situat la polul opus *cosmopolitismului* iluminismului clasic. Cu excepția trădării naționale a unei pături subțiri a românilor din Ardeal — pentru a-și apăra averea și a încăpea la slujbe —,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 23–43 BUCUREȘTI, 1971

trădare înfierată de toţi reprezentanţii principali ai Şcolii ardelene, românii ardeleni se comportă şi vor să se comporte ca o masă omogenă nu numai etnic, ci şi spiritual. Şi acesta este un al doilea caracter propriu românesc al acestei mişcări cultural-politice. Între un Voltaire şi păturile de jos ale propriului său popor, „la populace", cum zice el, există un divorţ spiritual marcat de discreditul omului de cultură faţă de ideologia poporului, ba chiar şi faţă de potenţele virtuale ale acestei ideologii. Este o formă deghizată de trufie, deviată din planul social în planul spiritual, nu însă mai puţin pernicioasă mişcării sociale. „Superioritatea" intelectualului faţă de producătorii de bunuri materiale nu este mai puţin de condamnat decît orgoliul feudalului faţă de aceiaşi.

Învăţatul ardelean însă se consideră în slujba poporului, şi anume în slujba poporului său. Dispunem de declaraţii exprese ale tuturor personalităţilor marcante. Deleanu către Maior : „Scrie-m, rogu-te, cum vă aflaţi, că eu încă mă ţin de ceata voastră şi nu mă am lăpădat până acum ; ba zioa şi noaptea pentru dînsa lucru ş'ostănesc". *Ep. închinăt.*, p. 8 (*Tig.*,B)

La o privire mai superficială, s-ar putea pretinde ca românii să se fi cantonat în domeniul restrîns al valorilor spirituale proprii singurei forme de cultură bine înjghebată, cultura ţărănească, profundă neîndoios, dar neoperantă pe plan politic. O asemenea retranşare caracterizează însă păturile sociale şi chiar popoarele veleitare, care se retrag tăcînd, de pe scena istoriei. Ceea ce nu era cazul, ba, dimpotrivă, românii dovedindu-se deschişi şi apetenţi la procesul modernizării vieţii lor spirituale, pîrghie absolut necesară pentru abilitarea politică.

De aci rezultă un al doilea paradox : profund naţională ca ţel, Şcoala ardeleană refuză să pornească de la conţinutul şi formele ideologiei populare, preferînd substanţă şi unelte alese dintr-un arsenal mai subtil, forjate în oficina iluministă. Naţiunea trebuia mai întîi acceptată ca o entitate reală politică şi numai după aceea se putea începe valorificarea în forme adecvate, adică culte, a tezaurului gîndirii populare. Şcoala ardeleană va fi savantă nu pentru că acesta era tipul de cultură practicat în secol, ci pentru că aşa cereau imperativele naţionale. Aşa că acum se scrie istoria naţională, carte de căpătîi a oricărei naţiuni politice moderne. Funcţiona în epocă teoria primului ocupant, atunci S. Micu îşi va începe istoria, pios, cu războiul troian şi cu strămoşul Eneas, Şincai cu 86 e.n., P. Maior cu Traian (Budai-Deleanu o ia pur şi simplu de la facerea lumii). Poporul căruia i se refuză *natio* va dovedi că se trage din cea mai veche şi cea mai ilustră naţiune, adică din romani. De altfel să nu ne facem iluzia că sensul *politic* al acestei activităţi *culturale* a scăpat autorităţilor. Cu excepţia *Istoriei pentru începutul românilor*, capodoperă de iezuitism, nici o lucrare reprezentativă a Şcolii ardelene nu a văzut lumina tiparului în timp util (au circulat însă copii şi mai ales substanţa a fost transmisă oral de la catedră).

Acum se scriu dicţionare şi gramatici care îşi propun nu numai să dovedească latinitatea limbii române, ci şi să creeze o limbă literară, instrument necesar procesului de culturalizare. Era neavenit, aşadar, ca atenţia principală să se abată asupra culturii populare sau să se pornească de la ea sau să se rămînă la cultura populară. Totul va fi concentrat în direcţia latinităţii şi permanenţei noastre pe acest pămînt, de la colecţiile savante de inscripţii romane de pe teritoriul vechii Dacii, posterioare re-

tragerii lui Aurelian, pînă la cutare detaliu vestimentar sau obicei sau cuvînt care dezvăluie această orientare. Astfel, interesul de document istoric va prevala multă vreme asupra valorii intrinsece a obiectului produs numai ca mărturie istorică.

Ca în aproape toate privințele, S. Micu este cap de serie. Într-un paragraf din *Scurtă cunoștință...*, p. 166—175, se susține latinitatea poporului român pe bază de folclor comparat latino-român, cu specificarea că „cele mai multe obiceiuri ale românilor din Dachiia sînt tocma acelea care le-au avut romanii cei vechi din Italia". În continuare citează „puțintele" și anume 24 de obiceiuri pe care le consideră tocma acelea, adică rămase de la romani. Că argumentul folcloric poate fi folosit ca document istoric, aceasta este un bun cîștigat de istoriografia europeană încă din secolul al V-lea î.e.n. Călugărul Micu însă nici nu ia poziție ecleziastică asupra acestor obiceiuri și nici nu le prețuiește ca un laic de gust, le citează numai ca un savant. Cînd zice „cele mai multe" are în vedere și obiceiuri neromane. Dacă nu mă înșel, este prima diagramă a folclorului nostru, izolat pe origini. Cînd spune „tocma acelea", refuză ideea modificării substanțiale a folclorului.

Fac aici o observație mai generală. Școala ardeleană nu cunoaște fenomenul de mutație calitativă; progresul și nici regresul, nu-l intuiește ca o formă-bază pentru o etapă de eventuală ascensiune. Obiectul este dat o dată pentru totdeauna și, în ciuda vicisitudinilor, își păstrează veșnic natura proprie. Amestecul între entități și crearea altora este de neconceput, nu intră în ordinea lucrurilor, pentru că lucrurile au fost create o dată pentru totdeauna. Mai răspicat. Adăugirile alogene pot duce la o formă de degradare, regresiune a obiectului, care însă reapare în toată puritatea originară, prin simpla lor extirpare. Sigur că întîlnim aci rudimente de explicații teologice. La obiect : indiferent de vicisitudinile de două mii de ani, poporul român a rămas poporul roman din Dacia, limba română, limba romană din Dacia, obiceiurile, de asemenea, obiceiurile romanilor din Dacia, cărora li s-au putut adăuga altele, dar nu le-au putut corupe substanțial.

Imediat după Micu, harnicul Dimitrie Țichindeal traduce, la 1802, *Sfaturile a înțelegerii cei sănătoase, prin bine înțeleptul Dosithei Obradovici întocmite.* Își procură repede vreo copie a *Scurtei cunoștințe* și transcrie majoritatea celor 24 de exemple de folclor comparat latino-român, la care mai adaugă și el, ca bănățean, altele. Se reținem că, pe linia iluministă deschisă de Obradovici, Țichindeal ia poziție împotriva obiceiurilor populare românești : „Macar de și sîntem strenepoții romanilor, precum se poate vedea din obiceiurile aceste de acum, carele țin românii, tot nu ar trebui se le ținem noi, că moșii noștri multe rele pentru faptele lor au răbdat, nu e direpț și noi se petrecem întru lucrurile lor, că, de vom crede ca ei, vom fi idoli, iară nu creștini luminați. Ci iară, din vremile cele demult (adică de pe vremea romanilor — *n.n.*) s-au obicinuit românii cu descîntece și vrăji, și pînă în ziua de astăzi le țin (înse prostimea), așa cît, cînd se nasc, vrăjesc, cînd se boteaze, vrăjesc, cînd se însoară sau mărită, vrăjesc, cînd intră în beserică, cînd stă în beserică și cînd iasă din beserică tot vrăjesc, la serbători mari vrăjesc, cînd se betejesc, cînd mor încă vrăjesc, și pentru ca să poată merje sufletul la Dumnezeu încă vrăjesc, cînd cumpără, cînd vinde, cînd merg se fure, cînd merg la judecată, vrăjesc, și

toată întîmplarea şi tot beteşugul au a lor osibite descîntece şi farmece. Şi pentru fieştecare descîntec are vrăjitoarea osebit dar, cinste şi plată. Cînd ar vrea omul se arate de osebi fieştecare descîntătură, care mai bine ar fi fost nici se nu se fie mai auzit de dînsele, ce fac vrăjitoarele, ce cuvinte idoleşti şi turceşti întrebuinţează în vrăjile şi minciunile lor, şi cum oamenii cei proşti le ţin şi le cred ca pre nişte leji fireşti şi dumnezeeşti, i-ar trebuie multă hîrtie şi mult să vorbească". În continuare Ţichindeal arată ce a păţit o vrăjitoare izgonită din protopopiat de D. Ioan Petrovici şi ce a păţit protopopul însuşi care refuza să dea „nafura cu vin, în zioa de Paşti".

Acelaşi Ţichindeal, în *Filosoficeşti şi politiceşti prin fabule, moralnice învăţături, întocmite de...*, Peşta, 1814, în calitatea lui de cleric bănăţean supus episcopilor sîrbeşti, protestează împotriva cultului moaştelor, pe care, zice el, sîrbii l-ar fi împrumutat de la greci şi l-ar fi împămîntenit în Banat; „Pentru că în Ardeal, cît e de mare, nu se află nici întră uniţi, nici întră neuniţi a se da înaintea oamenilor moaşte, oase, dumnezeu ştie de ce dobitoace, zicînd că sînt ale sfinţilor. De nu vrea fi fost Petru cel Mare (personalitate elogiată unanim de Şcoala ardeleană — *n. n.*), împăratul moscalilor, pănă astăzi se vrea închina moscalii picioarelor de măgariu, căci începuse călugării lor a le purta prin ţeară".

După cum vedem, Ţichindeal merge pe linia tradiţională iluministă şi colorează problema cu ranchiune politice locale.

Cum am văzut mai sus, de cea mai mare simpatie se bucură folclorul care are şanse să derive din cel latinesc. O situaţie de favoare o ocupă basmul versificat *Arghir şi Elena*, tradus din maghiară de Barac. Citez titlul complet pentru că este nu numai descriptiv, ci şi demonstrativ : *Istoriia prea frumosului Arghir şi a prea frumoasei Elena cea măiastră şi cu părul de aur, adecă o închipuire, subt carea să înţelege luarea Ţării Ardealului prin Traian, chesariul Rîmului...*

Legenda oferă o situaţie ideală : recuperează un bun cultural de la unguri şi oferă un argument istoric al descendenţei romane figurată printr-o adevărată nuntă între împăratul Traian (Arghir) şi Transilvania auriferă (Elena cea cu cosiţe de aur).

Menţionăm numai, aici, că Budai-Deleanu, prelucrînd fragmentar această legendă „pe-acele vremi de-obşte iubită", va menţiona şi el în nota de subsol că este o poveste veche în Ardeal, dar se va abţine să facă identificările lui Barac.

În prefaţa la *Anticile romanilor...*, Buda, 1832, Damaschin Bojîncă scrie : „În antici vei afla multe datini a fi fost la romani, care şi pănă astăzi se ţin în sînul românilor de acum, sau întregi sau cu oareş care strămutare; şi aceste datini ce se păstrară de români atîtea sute de ani, întru atîtea valuri şi întru atîtea nevoi şi strămutări ce păţiră dînşii de la despărţirea lor de cătră împărăţia romanilor, sînt mai mari şi mult mai temeinice mărturii spre adeverirea urzirii românilor de la vechii romani, decît orice arătări istoriceşti sau iscodiri omeneşti de acum, cu carii unii tăgăduind acea luminată a noastră urzire, din toată vîrtutea să sîlesc a acoperi lumina adevărului. Vezi dară, iubite cetitoriu ! că nu numai lesnire în înţelegerea autorilor clasici şi a poeziei, ci şi desfătare vei părtini din antici, aflînd urzirea, isvorul şi causa a multor îndatinări, ce vezi as-

tăzi a lăcui în mijlocul naţiei tale, pre care până acum poate că nici nu le ştiai de unde se trag, cum au răsărit şi cum au venit între români".

Să remarcăm că Bojîncă supraliciteză valoarea documentară a folclorului, preferîndu-l documentului scris. Notele de folclor comparat latino-român ale lui Bojîncă adesea egalează volumul textului propriu-zis. Extrag numai cîteva obiceiuri rămase de la romani : învălitul mireselor (cu avertismentul autorului că nu e vorba de o modă turcească), rîurii de pe cămăşi, înfloriturile veşmintelor, portul opincilor, despletitul părului cu ocazia doliului, cîntecul din fluier al păstorilor, dansurile ţărăneşti, portul mărgelelor, coroanele de trandafiri purtate de fete pe cap, în fine, jocul căluşarilor cu vătaful lor (*collisalii* cu *vates*-ul respectiv).

L-am văzut pe Ţichindeal luînd poziţie împotriva practicilor superstiţioase, chiar dacă provin de la strămoşi. Bojincă la 1832, cînd procesul laicizării culturii se mai adîncise întrucîtva, opinează în favoarea menţinerii jocului căluşarilor : „Nu credinţă deşeartă dară, ci datină de la strămoşii săi moştenită este jucarea căluşerilor româneşti ; deci păstreaze-o deapururea, ca o mărturie nevinovată a urzirei sale"

Aşadar, folclorul „latin" are drept la un regim preferenţial, adică să fie conservat, pentru că demonstrează originea poporului ; celălalt, de alte origini, poate fi expulzat ca o „credinţă deşeartă", deci superstiţie.

Doresc să formulez aici observaţia că purismul Şcolii ardelene, luată în ansamblu, şi al epigonilor, nu afectează numai modul de a concepe istoria poporului şi a limbii române, ci şi modul de a-i interpreta instituţiile populare (cultura spirituală), ceea ce, dacă s-ar fi realizat, ar fi fost deosebit de regretabil, pentru că, pe lîngă eroarea propriu-zisă, ar fi urmat sărăcire, prin eliminare, şi ar fi dus şi la o alterare prin deplasare de sens. Mă refer la o cultură modernă românească, care s-ar fi bazat pe ideologie iluministă şi s-ar fi oprit aci. Dar, cum ştim, şi istoria a integrat în conceptul de român elementul autohton dac şi amestecul cu popoarele barbare pe care le-a asimilat, şi teoria limbii a integrat în conceptul de limbă română diferitele influenţe, şi, consecvent, cultura populară a fost valorificată fără părtinire. Dacă mai menţionez că românii au formulat aceste ultime teze înainte de intemeierea statului naţional independent, faptul dovedeşte probitatea omului de ştiinţă român.

După cum se ştie, Şincai a tradus şi prelucrat *învăţătură firească spre surparea superţiţiei norodului*. În marginea traducerii face un adevărat inventar de credinţe superstiţioase populare, inventar de inestimabilă valoare pentru folcloristul de astăzi. Ca istoric, Şincai ar putea să fie interesat de valoarea documentară a folclorului. Cînd crede de cuviinţă, menţionează originea romană. Un exemplu : „Ţeranii nu se îndestulesc cu acelea care le-am zis pîn-aci, ci sporesc întru nebunii şi zic că în rîurile acelea în care se îneacă mai mulţi oameni, se ţin nişte zeoae ce se numea de strămoşii noştri romanii cei bătrîni, cînd încă era păgîni, nymfe, care leşuesc după viaţa oamenilor şi pe nymfele acestea şi le întypzuiesc a fi zidiri înţelegătoare şi tocma aşa de înmulţitoare a viţei lor ca şi oamenii. De carea nebunie a ţeranilor, numai aceia n-au căderinţă de a rîde, carii reu se înşală de cred că între duhuri sînt bărbăţuşi şi mueruşte ca să se înmulţească ! ! ! " (*op. cit.*, vol. II, p. 39).

Superstiţia duhurilor (deci spirite lipsite de corporalitate) de ambe sexe vizează canoanele religioase degradate, după care există draci de

ambele sexe. Budai-Deleanu însuşi, cum vom vedea, va versifica această credinţă.

Practicile superstiţioase populare nu sînt însă respinse numai de pe poziţii iluministe, ci sînt cenzurate şi de autorităţile ecleziastice. Petru Maior recomandă straşnică supraveghere a fetelor mari pentru că „... fata prinde prieteşug cu mueri de viiaţă rea foarte ; şi nu numai pentru ca să le poată ţinea credincioase, fură din casă, ci învaţă încă şi basnuri şi taine, pentru ca să facă să fie iubită sau să facă pre priiaten carele acum iaste mănios, să se întoarcă iarăşi la preteşug, sau să facă ca acela mai mult să nu se înstreineze. Şi aşa chiamă pre diavolul întru ajutoriu".

Aceeaşi poziţie pe care o are faţă de vrăjitori, biserica o are şi faţă de ştiinţă. Cînd i se pare că aceasta încalcă atribute care îi revin de drept, propagă opoziţia obscurantistă. Citez dintr-un document oficial, semnat de ministrul sănătăţii (protomedicul) principatului ardelean Neustädter, *Cuvînt pe scurt despre ultuirea vărsatului de vacă...*, 1804. Este vorba de paratrăsnet şi de vaccinul împotriva vărsatului : „Oamenii carii n-au avut nici o cunoştinţă despre materiia electrică (şi aceaia era cea mai mare parte), nu numai n-au cuprins cum să fie cu putinţă o mijlocire de pază ca aceaia, ci încă judeca că aceaia ar fi o împlîntare îndrăzneaţă în lucrurile cele dumnezeeşti...". Al doilea exemplu : „Şi totuşi, îmbătrînitele preiudiţiumuri şi înrădecinatele păreri, neîncredinţările şi cu acoperemîntul relighii învălite, mincinoasele închieri stau împrotiva sporiului şi lăţirei unui lucru foarte mare şi pentru tot neamul omenesc foarte folositoriu".

Parcurgerea listei principalelor cărţi publicate în această perioadă dovedeşte că raportul dintre cartea de ştiinţă (istorie, dicţionar, gramatică, manuale de învăţămînt laic şi bisericesc : drept, ştiinţe naturale, geografie, medicină, maniere elegante etc.), şi cartea de cultură beletristică este net în defavoarea celei din urmă. Însă chiar şi puţinele cărţi de beletristică sînt în marea majoritate traduceri care se bucurau de vogă în epocă. Enumerăm cîteva : tradiţionalele *Alexandria*, *Esopia*, *Sindipa* ; *Arghir şi Elena*, *Fabulele* lui Ţichindeal, *Telemah*-ul lui Maior, *Anul cel mănos*, *Risipirea Ierusalimului*, *Sofronim*, *Piram şi Tisbe*, *Leonat şi Dorofata*, *O mie şi una de nopţi*. Se publică deliberat carte pentru popor, acomodată înţelegerii populare. Cu traduceri însă se începe, nu se fundamentează o cultură naţională. Heliade-Rădulescu va da semnalul de alarmă „Dacia literară" va teoretiza şi va pune în practică. Lista sumară de titluri dovedeşte că e vorba de o beletristică măruntă, în care răspunderea pentru exactitate sau calitate nu intervine, fiind vorba de cărţi pentru oamenii de jos.

În ciuda protestelor oamenilor de cultură, abundă enormităţi : „Iară lui Selévchie Rîmul îi dete ; lui Leomedúş îi dete Inglitera şi Veneţiia şi Ţara Leşască ; lui Finéc îi dete Ţara Nemţească şi Ţara Frîncească de la Apus..." se spune încă în ediţia din 1794 a Alexandriei.

Nu este vorba de un amuzament din partea unui editor rafinat care lasă intenţionat eroarea asupra împărţirii imperiului lui Alexandru Macedon, ci nepăsare şi incompetenţă, pentru că la finele aceleiaşi cărţi se anexează

un rețetar din care citez o singură rețetă : „*cînd va mușca un cîine turbat.* Să pisează raci vii, apoi să-i arză și să bea scrumul cu vin, că-i va trece. Sau să pui un rac viu pe rană, la mușcătură".

Discrepanța dintre cartea savantă și cartea pentru popor este enormă.

În anul următor, tot la tipografia lui Petru Bart, la Sibiu : „Esopiia, adecă viiața preaînțeleptului și minunatului Esop carele au fost de neamul lui frînc din Țara Frîncească (deci *francez* și *Franța*). Confuzia, prin intermediare străine, este între *frig* și *Frigia*.

Dat fiind că beletristica iluministă este deficitară, în cultura noastră continuă circulația între cartea canonică bisericească, cărțile hagiografe, populare propriu-zise și folclor. Se ajunge astfel la o platformă culturală comună, de conținut și aspect întîrziat, ceea ce comportă primejdia rămînerii pe loc. Două exemple. Anecdota populară cu bătrîna sau moșneagul care invocă moartea fiindcă nu poate ridica de jos sarcina de lemne reprezintă fabula esopică de la p. 35 a ediției Sibiu, 1795, iar legenda soacrei cu trei nurori, pînă în momentul cînd este tăiat cocoșul, cu consecințele de rigoare, este fabulă, deci producție cultă, pentru că este scrisă. De aci mai departe este folclor surprins de Creangă și prelucrat.

Al doilea exemplu, de data aceasta din literatura bisericească, care a determinat o practică respectată neabătut pînă în zilele generației noastre : „În legea vechie (*Vechiul testament — n.n.*), această lege au pus Dumnezeu ca stăpînii cînd își seceră holdele sale sau își culeg viile sale sau maslinele sale, să nu culeagă toț, nice să se întoarcă a lua snopul carele l-au fost uitat în țarină, ci să lasă și să rămînă săracului, nemernicului, sirimanului și văduvei" (P. Maior, *Propovedanii...*, 1809).

Dacă în al doilea caz nu este exclus cu totul să avem de-a face cu o creație paralelă, în primul exemplu cred că este vorba de difuzarea în popor a fabulei de către știutorii de carte.

Vreau să zic, așadar, că în perioada pe care noi o numim a luminilor se produce, mai exact : se traduce, o cultură beletristică care în fapt este o pseudocultură. Proză beletristică originală nu există. Cît despre poezie, prezentăm cîteva mostre începînd chiar cu Șincai, care rima fioros în română (și-și atrăgea disprețul prea întemeiat al lui Budai-Deleanu).

Cu ocazia înscăunării lui Samuil Vulcan, în *Adplausus*, 1806 :

> După nor vine senin, după dulceață pelin,
> Ci Orădzei nu-i așa, precum io voi arăta.

Peste un an, același eveniment va fi sărbătorit, cu vagi intenții polemice, la „serinul" lui Șincai :

> Lucru ne mai pomenit,
> Apriiat mie ivit,
> Astăzi, des de dimineață
> Nefiind nici nori, nici ceață
> Ci vreme foarte senină,
> Aură curată, lină,
> Auzind că patru bat,
> Mă sculai iute din pat.

În *Vorbire în versuri de glume, între Leonat și Dorofata...*, Sibiu..., 1830 (ed. I, din 1815) :

Amar și durere mie !
A mea iubită soție !
Eu din fire sînt om tare
Vînjos, cu vîrtute mare.

În anul următor, alte perle, la Buda : *Străinul în Pesta...*, Gheorghie Montan :

Bună întîmplarea, frate !
Voe bună, sănătate !
Veștmîntul, căutătura,
Graiul și toată făptura
Te spun cum că ești străin,
Nu știu turc sau chiar creștin.

Tot la Sibiu, în 1820, Vasilie Aaron, în *Anul cel mănos. Bucuria lumii* :

Drăgălașă primăvară,
Te ivești veselă iară,
Ne dai semn de roadă bună,
Ca să facem de'n preună
Cinste celui Preaputernic
Mărindu-l cu cuget smeinic,
Pe cît firea omenească
E în stare să-l mărească.

În anul următor, idem, ibidem, în *Istoria lui Sofronim și a Haritei*, ne atrage atenția, în fals, că folosește un vers de 12 silabe și că practică chiar și cezura, avertizîndu-ne să numărăm la jumătatea versului, în gînd, pînă la trei :

Omul cît să naște (unu, doi, trei) cu cît să mărește,
Grija și năcazul (unu, doi, trei) încă cu el crește.

Cum este ușor de remarcat, avem de-a face cu două versuri populare puse cap la cap.

De asemenea, cînd pretinde versuri de 11 silabe cu aceeași cezură după silaba a șasea, avem de-a face cu versuri populare travestite prin punere cap la cap a primului hemistih obținut dintr-un vers popular în rimă feminină și al doilea în rimă masculină. Să-i citățm chiar exemplul lui :

Te rog, o, iubite ! (unu, doi, trei) mai vină la noi,
Să mai grăim ceva (unu, doi, trei) și despre nevoi.

Ioan Barac, în 1821, *Risipirea cea de pre urmă a Ierusalimului*, încîntat de succesul din anul precedent, obținut cu *Arghir și Elena*, se avîntă în *Cuvînt înainte* la oarecare pretenții de promovare a poeziei românești : „...deacă poate să crească cît de cît măcar măestriia poeziei în limba românească, foarte mă voiu bucura". Barac nu avea de ce să se

bucure și bine face Deleanu că îl pune la punct în *Țiganiada*. Iată cum rimează el :

Isuse prea îndurate !
Cerescule împărate !
Tu ! cela ce mai nainte
Te-ai aprins, Hristoase sfinte !
Întru pornire cerească
Cu milă dumnezeiască.

Ce să mai zicem de Vasilie Aaron, *Perirea a doi iubiți.. Piram și Tisbe* (ed. II, Sibiu, 1830) ;

Rămîi, taică, sănătos !
Iartă, taica mieu doios !
Rămîi, maică, sănătoasă !
Iartă, maica mea doioasă !

Ce altă concluzie putem trage decît că, sub pretextul că se producea o poezie pe gustul popular, folosindu-se metrul și apelîndu-se la speciile poeziei populare, se punea piedică apariției unei poezii culte și moderne și se degrada chiar și cultura populară, în care forma îmbracă un conținut adecvat.

Într-un cuvînt se bătea pasul pe loc, iar lucrările care puteau să o scoată din impas, sau nu aveau nici o șansă să iasă la iveală, ca *Țiganiada*, sau erau refuzate de autorități (*Lexiconul* și *Gramaticile* lui Budai-Deleanu).

Menționăm numai că, în lucrările sale principale de istorie și de istoria limbii, Budai-Deleanu corectează exagerările înaintașilor săi și le dă acea amprentă științifică care le va menține valoarea de opere de știință pînă chiar și în zilele noastre.

Ne vom rezuma numai la cercetarea temei, așa cum rezultă din luarea în considerare a operei poetice. Dar, mai întîi, ce crede poetul despre propria sa operă, ce fel este și ce a vrut cu *Țiganiada*. În *Prolog*, p. 4 (B) : „Am izvodit această poeticească alcătuire vrînd a forma ș-a introduce un gust nou de poesie românească", iar în *Ep. închinăt.*, p. 10 (B) : „În urmă, trebue să știi, bade Pereo ! cumcă acest' opără (lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vro altă limbă, ci chiar izvoditură noao și orighinală românească". Aceste două scurte fragmente caracterizează nu numai propria sa operă, ci califică, prin antiteză, întreaga poezie românească contemporană, constituită fie din producții populare, fie din traduceri și prelucrări. *Noao* privește forma versurilor (sextina decasilabă trohaică), iar *orighinală* se referă la faptul că nu este traducere. În ambele citate revine ideea de *nou*. Acest *nou*, împotriva părerii celor neavizați, nu se referă la importul unui gen literar (în speță epopeea) nepracticat pînă aci în poezia românească, ci numai la condiția formală a acestei poezii, anume la folosirea altui metru decît cel popular. Pe urmele poeticii clasice, Budai-Deleanu suferă și el de superstiția primatului formei care condiționează și mulează conținutul în așa măsură, încît de o anumită formă este legat un conținut de o natură determinată și de o anumită calitate valorică. Este

vorba de formalismul poeticii clasice. Un exemplu versificat de poet în B, 1333—1338 :

Iar el, ca un cîntăreț măestru
Care-în ospețe și pe la mese,
Cînd arma celui Marte buiestru
Cu stihuri nalte cînta ș'alese,
Cînd pe fiiul Vinerii frumoase
Cu viersuri line și mîngăioase.

Stihuri nalte, după poetica greco-romană nu și italo-hispano-gală, în care întîlnim endecasilabul iambic sau alexandrinul, înseamnă hexametru dactilic. *Viersuri line* se referă la versuri scurte, practicate în genurile minore (poezie de dragoste, bahică, ocazională etc.). Poetul însuși în *Țiganiada*, cînd va scrie poezie bahică sau epitalamuri, se va servi de un vers 5/6, împrumutat din poezia populară sau introdus de el. Pentru versurile populare poetul se servește de termenul *vierșuri*. Așadar, atît timp cît poezia românească nu va renunța la măsura versului popular (5/6, 7/8), nu se poate crea epopee, care este de neconceput altfel decît în *stihuri* (un vers mai lung decît schemele populare). Nu comit aci un paradox. Atît de mare este tirania condiției formale în epocă, încît este în stare să împiedice apariția unui conținut nou. Și, de fapt, nici nu e prea departe de adevăr. Un exemplu de superstiție doctrinară a Școlii ardelene, analog acestuia, este că cultura românească nu se poate moderniza, nu poate promova din pricina caracterelor chirilice ale alfabetului. V-aș putea prezenta citate din toți reprezentanții de seamă ai Școlii. Citez însă tot pe Budai-Deleanu și chiar din *Ep. închinăt.* : „căci a noastră (este vorba și limba țigănească — *n.n.*), cea țigănească, nu să poate scrie". Concluzia este că, lipsind un dicționar și o gramatică normativă în limba țigănească, nu se poate scrie în țigănește. Această subordonare a conținutului formei a resimțit-o atît de adînc Deleanu, încît a privat cultura românească de epopeea eroică. Citez : „bucuros aș fi cîntat doară pre vreun eroe dintru cei mai sus numiți (este vorba de Ștefan și de Mihai) ; însă, băgînd de samă că un feliu de poesie de-aceste, ce se chiamă epicească, poftește un poet deplin și o limbă bine lucrată, nesocotință dar ar fi să cînt fapte eroice, mai vîrtos cînd nice eu nu mă încredințăz în putere, iar neajungerea limbii cu totul mă desmîntă...", *Prolog*, p. 4 (B). Modestia poetului, împreunată cu insuficiența limbii literare contemporane, l-au făcut să scrie nu un *poem*, ci un *poemation*, nu o *epopee eroică*, ci una cu pretenții mai modeste, *eroi-comico-satirică*. Și nu cred că avem dreptul să ne îndoim de sinceritatea declarației poetului.

Tot din cele două citate de mai sus rezultă că poezia contemporană cultă, nețărănească, este o pseudopoezie, întrucît nu este originală, și cultă fiind, în loc să-și fi creat formele de expresie proprii culturii culte, apelează la formele poeziei populare, ceea ce denotă un proces regresiv. Din notele de la subsol rezultă că poetul se aștepta la rezistența inerției. La începutul poemului, după argument, invocația muzei, dedicația operei, rezumatul, acțiunea începe cu o grandioasă scenă de miraculos creștin :

De la miază noapte mai departe,
Sus, în văzduhul întunecos,

Este-un loc (precum scrie la carte)
Cărùi zic filosofii haòs,
Unde neîncetată bătălie
Face-asupra stihii stihie ! ...

9

O zînă rea țara stăpînește,
Carea nu sufere nice un bine,
Ci toate strică și desunește,
Toate sfarmă, spulbără ce-i vine
Înainte, ș'Urgie să chiamă,
Rea prăsilă de tată și mamă.

(v. 49—50, B)

Degeaba va explica Mitru Perea, în spirit iluminist, că poetul s-a servit de personificare, adică a făcut din urgie = ură, fiica Satanei, și tot degeaba va găsi încuviințarea lui chir Simplițian, că procedeul se întîlnește și la „țăranii noștri, la poveşti, cînd spun de ciumă, de mama-pădurii și a vînturilor ș.c.d.", fiindcă cocon Idiotiseanul respinge în bloc formă și fond și rezumă întreaga *Țiganiadă* în opt versuri populare. Iată nota lui Idiotiseanul : „Adecă teacă-fleacă, vorbe goale, pagubă de hîrtie. Mai bine era să cînte ca țiganii noștri și cu verșuri cum sînt obicinuite. Eu toate cîte s-au zis pănă aice, în scurt le-aș fi cîntat :

Frunză verde de săcară,
Iacă țiganii s'armară
Ca să-ș pue-un vodă-în țară
Asemene lor , pe-o cioară ;
Dar sfădindu-să-între sine,
Lăsară-ș' vodă ș'ocine
Și mearseră-în țări străine,
Precum le-au părut mai bine.

Iată toate, în scurt, fără a se lăți pe la haos și urgii, sau nu știu ce țări pustii !".

Plin de bun-simț, cocon Simplițian adnotează după Idiotiseanul : „Dar lasă, frate, nu critisi cele ce nu înțălegi, ca să nu te faci de rîs, că așa judecînd ca tine, trebue să defăimăm toți poeticii și să cîntăm púrure *frunză verde*".

Într-o lungă notă, aplicată la ultimul vers al cîntecului I (B, 678), notă în care explică dependența unui anumit conținut de o anumită formă, poetul formulează, pornind de la criterii formale, teza celor două culturi : cultă și populară, cu observația că *vierșurile* sînt rezervate culturii populare. Teza are caracter general în timp și spațiu : „Latinii și elinii încă au avut cîntări de acel feliu țărănești, precum au toate neamurile ș'acum, dară acest feliu de vierșuri sînt pentru gloata de obște. Însă elinii și latinii au avut și alt feliu de stihuri, obicinuite numai de cei învățați și la cîntările cu care să povestea faptele eroilor și a vitejilor, sau la imni alcătuiți spre lauda zeilor, precum să pot vedea la Omer și la Virghil. Deci, autoriul acestui poemation au socotit să facă o cercătură și să alcătuiască în limba noastră, ceva cu un feliu de stihuri noao.

Dar' n-au cutezat a face un poemă eròic sau să cînte faptele vreunui viteaz izbînditoriu, căci limba noastră încă nu-i de ajuns lucrată şi dreasă spre acel feliu de izvodituri. Drept acea au ales un feliu de izvodire de şagă, unde nu trebuesc atîta înalţate gînduri şi cuvinte alese...". În continuarea notei, arată că a pornit de la octava italiană, în endecasilab, pe care a transformat-o în sextină decasilabă, şi îşi exprimă regretul că nu se mai scrie poezie cantitativă, ca grecii şi romanii (confundînd accentul muzical greco-latin cu accentul tonic modern).

Ceea ce a fost adevărat pentru antichitatea greco-latină — teoria celor două culturi — s-a reeditat după năvălirea barbarilor, cînd au reapărut viteji (deci şi folclorul eroic) care s-au opus cu sabia jafului practicat de barbari :

Unde sînt vitejii cei din zile,
Eroii cei cu vărtute rară,
Carii-înlibovindu-să-în copile
Călătoriea-întins din ţară-în ţară
Luptîndu-se cu lei şi gligani,
Curăţînd pămîntul de tirani ;

2

Ce nu răbda ca-asuprit să fie
Cel mai slab de către cel mai tare,
Neamuri întregi scotea din robie,
La nevinovaţi apărătoare
Mînă dînd, nice lua vreodată,
Nice poftea pentru-ajutoriu plată !

(B, 3 907 — 3 918)

Desprindem din nota semnată de Erudiţian : „Voinicii de care pomeneşte poetul sînt cei de care ne povestesc istoriile vechi, precum au fost Ercúl (Iráclie) şi Persău, care pribegind căuta unde sînt tiranii ş'orice asupritoriu de oameni, şi biruindu-i le da căzuta pedeapsă. S'au pomenit de-acest feliu de viteji şi la poveştile de obşte. În vremile după ce vărvarii miezii-nopţii au cuprins împărăţia romanilor, iar au început acest feliu de poveşti a fi primite la norod şi au început acel feliu de cîntări a îndeletnici nu numai pe oamenii de obşte, ci şi pre cei aleşi din norod. De-aci au avut început poveştile lui Ariosto, în stihuri, la italieni, ş'altóra ; şi de atunci, mai vîrtos la italieni şi la ispani (Spaniòli), au început a fi plăcute poveştile despre *cavalieri erranti*, adecă voinicii pribegi".

Noi să reţinem din această notă că balada eroică occidentală a apărut întîi în cultura populară, de unde a migrat în poemul cult, ceea ce în linii mari este adevărat. De altfel, la fel procedează poetul însuşi cînd face din Argineanu, erou de baladă, erou în poemul său cult. Aşadar, atît antichitatea, cît şi evul mediu tîrziu au dispus de două culturi, iar împrumuturile au fost unilaterale : de la folclor la poezia cultă. O asemenea interpretare nu mai are nimic de-a face cu teoria poetică clasică, ci este un semn al exegezei moderne a lui Homer, după care poemele acestuia ar reprezenta poezie populară (folclor), prelucrată artistic. Poetul va apela, aşadar, cu toată îndrăzneala la izvorul folcloric, sub acoperirea lui Homer.

Revenim la condiția formală a poeziei. În cîntecul al III-lea, poetul include un poem filozofic despre dragoste, între versurile 1345—1428. În notă, la v. 1380, Onochefalos își dă cu părerea către Idiotiseanul, că îi place. Idiotiseanul comentează: „Gîndurile și mie-m plac, vere, dar stihurile cele lungi și împleticite, acele nu-mi plac; dar de oi avea vreme tot aceastaș cîntare voi să fac cu vierșuri de a noastre, ca să ne o cînte apoi țiganul nostru; atunci îi vedea că almintrele sună". Idiotiseanul este obsedat de ideea revenirii la formele poeziei tradiționale.

Tot în cîntecul al III-lea, între v. 1483—1626, poetul prezintă un fragment din legenda lui *Arghir și Elena*, într-un vers dodecasilab cu cezură mediană, realizat în fapt din două versuri populare de tipul 5/6. La v. 1506 Erudițian adnotează (citățm aci un fragment): „Pentru această Ileană au povăstit și un dascal din Avrig, în Ardeal, dar întralt chip merge, nu precum să spune aici, și cu vierșuri de obște, nu cu tot bine legate". Idiotiseanul protestează: „Ba mă rog de ertare, că vierșurile sînt frumoase și pe înțălesul fiește cui, adecă vierșuri de ale noastre".

În fine, poetul dă o singură dată satisfacție lui Idiotiseanul. În cîntecul al IX-lea, v. 5437—5604, prezintă două epitalame, cu ocazia nunții lui Parpangel, asupra cărora Musofilos adnotează la v. 5569: „Trebue a lua sama că aceste doao cîntări sînt făcute tot pe aceaiaș' măsură cu stihurile cele alalte, însă cu ritmă îndoită, adecă asemene cîntărilor de obște". Idiotiseanul, la v. 5490, se și grăbise să adnoteze: „Aceste încai se pot zice vierșuri ca și cumu-s a noastre. Mai bine făcea poetecul să fie scris tot cu de aceste". De fapt, Idiotiseanul nu știe că cele două epitalame sînt scrise într-un metru foarte complicat, după o schemă savantă, care nu are comun cu versul popular decît numărul de silabe. Idiotiseanul e și afon.

Într-un cuvînt, Deleanu a rupt complet cu forma poeziei populare și și-a creat sau a împrumutat metri care corespund conținutului poemului său.

O a doua rezistență pe care știa că o va întîmpina opera sa poetică este folosirea unor procedee străine poeziei noastre de pînă la el, în fapt poeziei populare. La sfîrșitul notei de la v. 678, citată mai sus, poetul spune: „Întru alte poeticul, după regulile poeticești, au întrăbuințat màhine, adecă precum elinii și latinii pre zieii și zieuăle sau zînele și nimfele sale au întrebuințat, așa el, după credința de obște de acum, pre îngeri și dìmoni".

Aici poetul avea să întîmpine opoziția fețelor bisericești, care protestează împotriva amestecului sfinților și dracilor într-o poveste cu caracter laic. Degeaba se va strădui poetul să explice că nu putea proceda altfel, că tot nu va putea convinge nicicum pe un Desidemonescul. În cîntecul al IV-lea al variantei A, în care este vorba de intervenția sfinților și a armatei îngerești în favoarea lui Vlad Țepeș și a lui Sătana în favoarea turcilor, la v. 1875 poetul adnotează: „Cumcă sfîntul arhanghel Mihail este arhistratìgul oștilor îngerești, aceasta e un lucru cunoscut, că așa ne învață cărțile sfinte; însă poetul aice, ca mai lesne să cuprindem noi, cu mintea noastră pămîntească, lucrurile netrupești, au personisit și astă dată pe îngeri, ca pe nește ostași, și țiind această idee, le-au dat acele lucruri ostășești a cărór noi putem să avem înțălegere, adecă că Sînmihai au ispitit cu privirea după Sătana, că au strigat la

arme, că au luat cu sine o ceată îngerească cu sabii de pară şi cu artelerie etc. etc. Aceste zise despre îngeri, sînt numai închipuiri şi zugrăviri omeneşti, fiindcă noi, întralt chip, nu am putea înţălege lucrările îngerilor carii sînt fără trup. Aşijdere trebue să să înţeleagă pentru arteleria, căci, deacă au pus odată poetul pe îngeri ca ostaşi împrotiva Diavolului, dar trebuiea să le deie şi tunuri, şi cum putea fi mai asemănate îngerilor să fie alte tunuri, de cît cele cu fulgere pline, apoi crucea, evanghelia, sărindarele etc. etc. de care toate fuge Dracu !...".

Într-o altă notă, la B, 3432, Erudiţian este încîntat de felul în care poetul descrie pe Sătana şi opinează că „foarte bine l-au nimerit". Erudiţian protestează : „Aşa, «foarte bine », cînd îl face să grăiască hule asupra dumnezieirii !".

Spiritul în care foloseşte intervenţiile sfinţilor şi dracilor este iluminist şi naţional-popular în acelaşi timp. Dar, pentru îmbogăţirea culorii locale poetul apelează masiv fie la superstiţii, fie la elemente de cultură populară, ca, de exemplu, balada.

În prima variantă a *Ţiganiadei*, v. 547 şi urm., este vorba de genealogia şi biografia spirituală a lui Becicherec Iştoc, compusă din scris, citit, muzică bisericească, laică, cărţi populare, balade, basme. Cităm :

Lîngă-acele,-apoi să mestecară
Ş'alte poveşti care el auzise
Pe-orbeţi cîntînd la tîrguri de ţară
(Că toate le-avea la sine scrise),
Cum sînt : *Mîrza, Iovan* şi *Ioviţă*
Cu-Aniţa, draga lui crîcimăriţă,

23

Apoi, *Novác*, bătrînul cel tare,
Şi *Román* cu *Góia* nerănitul
Şi mai mulţi voinici viteji, de care
Îi cîntasă lui Danciu vestitul.
Toţi aceşti jurase-arme să poarte
Asupra turcilor pănă la moarte.

24

Dar îi plăcea lui şi cele lalte
Istorii, pe lîngă-*Alexandrie*,
De mari viteji sau de fapte nalte :
Voiníci năzdrăvani în pribegie
Umblînd şi bătîndu-se cu zmeii,
Ucigînd bălaurii şi leii,

25

Sau fii de-împărat cercînd frumoase
Fete-împărăteşti, de zmei răpite,
Zine-ajutătoare şi miloase.
Una din cele-a lui mai iubite
Era-*Illeană Cosînzeană* care
Ii căşuna multă suspinare

Cam aceasta era cultura unui ştiutor de carte obişnuit, pe vremea poetului . În nota la v. 683, poetul, în numele său, cum adnotează va-

rianta A, spune : „*Iovàn, Mîrza, Novàc, Ioviță* și ca de acești, sînt oareș-care viteji pe care îi pomenesc și acum, în părțile acele, oamenii în cîntece ; mai vîrtos orbii cînd cîntă prin tîrguri și cer milă, mai vîrtos cîntă istoriile acestor oameni viteji ce să bătea cu turcii și cu tătarii". Iar într-o notă la B, 2610, sub semnătura lui Erudițian, asupra eroului de baladă Argineanul : „...Însă cele ce să povestesc aici de Argineanul, cu adevărat nu să află la cronica românească, dar' pre-învățatul Talalău face o luare aminte, tot acoloș', la izvod, precum s-au zis mai sus, zîcînd că în copilăria sa au auzit cîntînd de faptele aceluiș' Arginean ; dar, precum toate cu vreme cad în uitare, așa și cîntarea aceaia nu o pututu-o afla mai tîrziu. Pagubă !... (adauge învățatul) că nește cîntări ca aceste nu să însemnează despre cei procopsiți a norodului, căci întru dînsele ar găsi multe fapturi istoricești care ar putea să fie ocrotite de uităciunea vremurilor. Și adevărat zice acest om învățat, că eu însuș' multe cîntări de viteji românești am auzit cînd eram tinăr, care acum nu să aud mai mult". Poetul se situează printre primii români care își dau seama de valoarea producțiilor folclorice (baladele, în speță), însă, precum se vede, în primul rînd ca documente cu valoare istorică. Dar totodată poetul a prelucrat și introdus balada lui Argineanul în poemul său cult. Așadar, trebuie să reținem că, atunci cînd un episod permite o tratare națională, poetul se angajează cu plăcere și insistență pe această cărare.

O problemă care a preocupat pe Budai-Deleanu ca și pe ceilalți reprezentanți ai Școlii este discriminarea dintre folclorul de origine latină și cel de alte origini. În ceea ce îl privește, nici pe departe nu poate fi vorba de vreun regim preferențial acordat folclorului de origine latină. L-am văzut pe Barac angajîndu-se în identificarea Traian = Arghir, Transilvania auriferă = Elena cu cosițe de aur. La fragmentul din acest basm, pe care l-a prelucrat și inclus în *Țiganiada*, ambele variante, și în *Trei viteji*, și anume la varianta B, pune o notă din care cităm : „Iar', cît e pentru povestea lui Arghir și a Ilenii, trebue să bagi de samă, cetitoriule, că această poveste este la românii cei de Ardeal foarte vechie...". Menționăm aci că fragmentul este versificat în 12 silabe, cu cezură mediană, nu în decasilab cu cezură variabilă. Poetul însuși atrage atenția ,în nota la v. 1560 : Nu să știe din ce pricină autoriul sau izvoditoriul *Țiganiadei* au băgat aici cîntarea aceasta, care îi alcătuită întralt feliu de stihuri, care es afară din măsura celor alalți, fiind cu un picior sau metru mai lungi (adică cu două silabe — *n.n.*). Cu adevăr altă pricină nu vede a fire, afară de că așa au aflat-o în orighinalul vechiu și n-au vrut să o prefacă, după celealalte vierșuri, mai vîrtos socotind ș'aceasta, că nu este fîrșită, ci numai începutul, precum să va vedea din cele ce urmează". Nota o semnează Mitru Perea.

Un alt aspect al problemei culturii populare care nu putea să-i scape lui Budai-Deleanu este periodizarea diferitelor legende superstițioase. În drumul său rătăcitor, Arghin, cum se numește Arghir în *Țiganiada*, dă peste „un groaznic omoiu c'un ochiu în frunte" ; la v. 1624, poetul adnotează : „Acest feliu de oameni cu un ochiu în frunte era urieși, și poieții cei de mult le zic *ciclópi*, sau, de pe grecie, *chìclopi*. Trebue a ști că povestea aceasta este făcută pe acele vremi cînd românii încă era păgîni și să închina la idoli ; pentru aceasta vorbește de zîna Ermină care au crescut pe Arghin". Semnează Mitru Perea.

O altă poveste, tot despre ființe fabuloase, se referă la căpcăuni :

Colo, spre miază-noapte, cam departe,
Sus, în văzduhul întunecos,
Este-un loc (precum scrie la carte)
Căutînd cătcăunilor în dos,
Unde neîncetat bătălie
Face-asupra stihii stihie.

(A, 1081 – 1086)

Poetul adnotează la v. 1084 : „Cătcăuni se zic pe unele locuri oamenii cei care mîncă oameni și aceasta este o poveste foarte vechie întru norod, cumcă tătarii cînd prăda țările, vindea pe oameni la cătcăuni sau, precum într-alte părți să zic, *căpcîni*, adecă ca cînd acei ar fi cu capete de cîne. Frănțozește *cannibale*". Iar la A, v. 1206, unde e vorba de aceiași căpcăuni, adnotează din nou : „După poveștile celor bătrîni, acei căpcîni sau cătcăuni era cu capete de cîne și mîncători de oameni, hotărînd cu tătarii".

La contextul corespunzător din B, v. 162, adnotează : „Acești oameni cu capete de cîne s'au obicinuit, în norodul nostru, a să numi *cătcăúni*, care să zic că au fost mîncători de oameni. Ba pe une locuri am auzit numindu-i capcîni, adecă ca cînd ar avea cap de cîne. Această poveste la neamul nostru au rămas de bună samă de la dați, fiind că și Erodot scrie în părțile Știtii de nește androfági, adecă mîncători de oameni". Trimiterea la Herodot este *Istorii*, IV, 18, iar contextul vizat : „dincolo de pustietate locuiesc androfagii, un neam de oameni cu totul aparte și deosebit de sciți...".

În B, II, împrumută de la Ariosto și de la Tasso codrul fermecat și castelul fermecat :

Nu departe de Cetatea Neagră
Era vestit din zile bătrîne
Un codru (precum să zicea prin sate)
Lăcuit numa de mîndre zîne,
Ce să zic măestre și frumoase,
Cele tari, ba și cele vîntoase,

75

Adecă cele ce, de cu sară
Pănă tîrziu cătră miazănoapte,
Prin văzduh cîntînd joacă și zboară
Și-osăbite pricinuiesc fapte,
De puțini văzute sau de nime,
Precum s-au pomenit din vechime.

(B, 1123 – 1134)

Poetul adnotează : „Aici, în strofa aceasta, ne spune poetu de zîne și alte mai multe, cari nu toți doară le vor înțălege. Trebue dar a ști că în Ardeal între norod este o crezătorie vechie, și doară încă de pe vremile păgînătății, cum că îmblă pe sus, mai vîrtos seara, nește zîne, care pe-unde trec cîntă în văzduh, și pe care află, mai vîrtos dormind pe cîmpuri sau în păduri, le pricinuiesc multe stricăciuni și rele ; aceste zîne, precum s-au pomenit și mai sus, să numesc apoi de

la norod în multe chipuri, adecă: cele frumoase, cele tari, vîntoasele ș.c.d.".

Să menționăm aici că întîmplările din castelul fermecat situat în codrul vrăjit dovedesc o savantă împletire între izvoare variate care angajează cultura greco-latină, cărțile religioase, poemele italiene, poemul satiric *Fecioara din Orléans* al lui Voltaire și, în fine, nu mai puțin, legende populare naționale (În notele la ediția noastră ne-am referit pe larg la fiecare din aceste aspecte).

Este suficient ca materia să aducă în discuție un cuvînt semnificativ dintr-un punct de vedere sau altul, pentru ca pasiunea de om de știință să transforme textul operei în pretext. Astfel în B, v. 1201, se menționează ursita. Poetul într-o lungă notă descrie riturile superstițioase de la nașterea copiilor și identifică cele trei ursitori cu Atropos, Lahesis și Clotho, menționînd că această „crezătorie", adică superstiție, au luat-o românii de la strămoși.

De asemenea cînd vine vorba de cobe rea, poetul adnotează (B, 342): „...corbii nu cobesc bine nice odată. Acest feliu de cobe era și la romani, care avea vulturii de cobe bună, iară corbii și buhele de cobe rea. Și zicea *omina* acestor feliu de cobiri".

Am citat mai sus nota, la B, 1123 — 1134, în care se menționează diferitele denumiri ale ielelor. În nota la 360 (B), cu ocazia explicației la expresia *a descînta dintru ele*, poetul pune o notă detaliată în care atrage atenția că este vorba de o interdicție de vocabular: „Este un obiceaiu între țărani, pe multe locuri, că vreun lucru rău nu numesc, ci zic *el* sau *ele*; precum să sfiesc a zice dracul, ci mai vîrtos *el*, *cel rău* ș.c. Așa este și cu cuvîntul *ele*. Prin *ele* să înțăleg *duhuri rele*; și fiind că babele descîntînd *dintru ele* șoptesc și vorbesc multe, pentr'acea să zice de obște despre unul care vorbește multe fără ispravă, că descîntă *dintru ele*".

Asupra acelorași ființe supranaturale are loc în A, 2041 — 2076, o lungă întreținere între Haicu și Becicherec Iștoc, în autentic spirit popular: că zînele se îndrăgostesc de flăcăi, că le strică mintea sau îi schilodesc sau, în fine: „luîndu-le adevărată/inima lor, alta iele-anină de putrigaiu..." (A, v. 2054 — 2056). Socotim că acesta este înțelesul cîntecului cunoscut: Inimă de putrigai, n-am un cuțit să te tai etc.

Vrăjitori. Se întîlnesc două: în *Țiganiada*, Brîndușa, iar în *Trei viteji*, lelea Mărăcină. După plecarea lui Haicu în lume cu Becicherec, Sînziana, iubita lui Haicu, tînjește. Mamă-sa apelează la vrăjitoare:

Bătrîna știea ierburile toate,
A-încînta ș'a descînta dintru iele,
A drege fápturi ș'a desface date,
Luna-a-întuneca ș'a numera stele,
A chiema pribegiții prin fumariu,
A călări pe-ojog, ca pe-un armăsar!
(Tr. V., 1855 — 1860)

Haicu este readus acasă călare pe o măciucă. Cît despre faptul că Mărăcină știa să întunece luna și să numere stele, se pare că nu face parte din folclorul nostru.

Episodul Brînduşa este mult prea cunoscut pentru ca să mai consider necesar să-l citez sau să-l rezum. Poetul citează pe Circe a lui Homer, trimite la *Satiricon*-ul lui Petronius, mai reamintim şi noi pe vrăjitoarea Medeea care de asemenea înhamă doi balauri, menţionăm că imită îndeaproape pe Ariosto în *Orlando Furioso*, XLVI, 20 şi urm., şi că are în minte pe Herodot; el însuşi, cînd vrăjitoarea se dă peste cap şi se transformă în „lupă", în varianta A, atrage atenţia asupra pricolicilor şi citează fr. *loup-garrou*, dar prelucrarea episodului, cu varga de sînger încîntată şi cu căpestre de strămătură roşie puse în gura balaurilor, este românească. În fond, aşa se creează culturile moderne ale naţiunilor europene, din împletirea elementului naţional, folcloric, cu elemente de influenţă cultă, străine. Important este ca localizarea să fie atît de desăvîrşită, încît cititorul neavizat să aibă senzaţia autenticului naţional. Este tocmai ceea ce a făcut poetul nostru în tratarea acestui episod şi a multor altora.

Am citat din *Superstiţiile* lui Şincai un fragment în care este vorba de duhuri care se reproduc ca toate fiinţele în carne şi oase. În *Trei viteji*, Budai-Deleanu :

Răsună toată curtea ş'o zmeioaie
Îmi stete-înainte cu zmei o droaie.

78

O luai de piept ş-o îngrozii cu moarte,
Ca să-mi arete pe-Anghelina dragă;
Dar', iacă zmeuaşii de toată parte
Năpădind m-apúcă unul de nădragă,
Altul de cizme; eu ţiind pe dracă,
Nici să-mi scot putui sabia din teacă".

Pe aceeaşi linie în *Ţiganiada*, B, v. 5759 — 5760 :

Fac dracii cîrnaţi şi sîngereţi
Ş'alte mîncări pentru drăculeţi.

Popa Ciuhurezu din Broşteni adnotează că el a citit la *Scriptură* că „în zilele de demult, fii lui Dumnezieu s-au îndrăjit cu fetele oamenilor şi au făcut copii, şi din copii aceia apoi s-au făcut urieşi. Pentru ce dară să nu poată face draci cu strigoile copii !".

O altă legendă superstiţioasă priveşte o virtute specială pe care o conferă castitatea. În *Trei viteji*, v. 1099 — 1103, Becicherec se adresează lui Crăciun-Haicu :

Pagubă că nu erai tu cu mine,
Crăciune, căci cum de samă-am băgat,
Zmeii necuraţi au frică de tine,
Poate pentru că eşti fecior curat!
Că, cum te-arătaşi, îndată fugiră.
Crăciun caută la dînsul şi să miră.

În acest spirit trebuie interpretate anumite versuri din cunoscuta baladă *Mihul copilul* din colecţia Alecsandri.

O altă superstiție menționată în *Țiganiada*, A, 3187 — 3192, este că untura de balaur e bună pentru uns picioarele, împotriva reumatismului, probabil. Iar în sextina următoare este vorba de legenda superstițioasă despre solomonari :

Cumcă sînt șolomonariu mi-ar zice
Oamenii, avînd teamă de mine,
Și m'ar cinsti ca să nu strice
Grindina hotarăle cu pîne".

În notă, poetul : „Șolomonariu sau solomonariu, iarăș' un cuvînt cu care să chiamă în Ardeal, cèia care călăresc pe bălauri și poartă grindina (basne țărănești), și învățătura lor o zic solomonie".

O altă superstiție este cea privitoare la *legătură*. În B, 937—948, țiganul Boroșmîndru regretă că nu e posibil să se facă toți *legați*, ca vitejii din zile bătrîne. La v.978 poetul adnotează : „Ce spusă mai sus Boroșmîndru pentru *legătură*, aceasta au fost o deșartă crezătorie a oamenilor proști, și doar' este ș'acum, care este împotriva firii..". Voinicii din zile bătrîne sînt de-alde Ahile, fiul lui Tetis, iar pe vremea lui Boroșmîndru, însuși Parpangel, fiul Brîndușei. În baladă abundă astfel de personaje, atît în folclorul popular, cît și în poemul cult occidental (Orlando), iar la noi, unii din haiduci.

Citățm versurile referitoare la Parpangel :

Zicînd aceasta sabia scoasă
Și vru gîtlejul în doao să-ș taie,
Dar cu farmece trup îi legasă
Brîndușa, ca-în bătăi și războaie,
Nici un feliu de-armă să nu-l atingă,
Vateme, pătrundă sau învingă.
(A, 3073 — 3078)

In *Țiganiada* se menționează „aruncatul cu bobi" :

Corcodel pre dînși avea poruncă
Să-i povățuiască-în rînduială,
Corcodel ! care cu boi aruncă
Și cu vrăjitori oameni înșală ;
Ori cine ce va fura el știe,
Spuindu-i Dracu din răspîntie.
(A, 397—402)

În notă, poetul : „... de obște să zice cumcă Dracul mai cu samă să ține la răspîntii și să află și la *Pravilă* o rugăciune asupra Dracilor de la răspîntii...". Poetul persiflează *Pravila*, adică dreptul canonic bisericesc.

Deleanu include în textul *Țiganiadei* și anecdote populare despre țigani, însă adesea le prelucrează atît de adînc, sau între timp textura anecdotei a evoluat în așa măsură, încît cu greu putem face identificări. Astfel Călăban este purtat pe spate de un mistreț speriat. Ovidiu Bîrlea, în *Folclorul în Țiganiada*, studiu inclus în volumul *Studii de literatură și folclor*, E.P.L., 1967, opinează că „scena pare o prelucrare a unei variante a snoavei despre porcul închis în biserică, care, cînd deschide popa ușa, îi intră printre picioare și-l duce în spate, în fugă, pînă la un

gard". Probabil, dar imediat ne apare în minte și *Vechiul testament* cu Absalom purtat în fugă de un catîr și cu chica prinsă în ramurile unui copac, ca același Călăban cu chica prinsă în niște spini. Formulez aci, cel puțin în ceea ce îl privește pe Budai-Deleanu, teza izvoarelor multiple. De asemenea, asupra excursului lui Parpangel la rai și la iad, Ov. Bîrlea opinează că, „fără a se putea tăgădui și reminiscențele din lecturile clasice", descrierea merge pe urmele legendelor apocrife. Cînd este vorba de iad, e destul de probabil, însă cînd e vorba de rai, subsemnatul am identificat aproape vers de vers izvoarele probabile sau sigure, plasate în literatura antică. (De consultat comentariul la ediția noastră).

În încheiere: în tratarea unui personaj sau altul, a unui episod sau altul, poetul are în vedere mai multe izvoare literare, cărora le adaugă elemente de cultură populară românească și pe care le dispune după propria sa invenție. Iată un exemplu minor: măgărița lui Sîn Spiridon. O împrumută din *Biblie*, o falsifică prin Voltaire (apără castitatea Fecioarei Jeanne d'Arc în Voltaire și a Romicăi în *Țiganiada*), sapă groapa Romicăi ca murgul groapa voinicului în baladă; cît despre episod în ansamblu, nuielele care cresc pe mormîntul Romicăi le împrumută din *Eneida*, iar urarea de mariaj norocos pe care i-o face lui Parpangel imită de asemenea pe Vergilius în întîlnirea dintre fantoma Creusei și Eneas.

Sau episodul Argineanul. Pornește la bătălie ca orice cavaler medieval, face măcel în oastea turcească, bea din apa lașității ca un Orlando, adoarme și este legat de turci în somn, ca orice Gruia din baladă, este dus în fața sultanului și se poartă ca un Mucius Scevola, i se restituie cavalerește armele și face carnaj în oastea otomană ca orice Gruia scăpat din ediculă. Între timp trebuie să avem prezent în minte personajul istoric absolut analog pe care îl prezintă Chalcocondylas în cronica sa.

În această succintă trecere în revistă, am lăsat deoparte multe obiceiuri și practici populare pe care poetul le-a menționat numai sau chiar le-a folosit în *Țiganiada*. De asemenea, nu ne-am ocupat de proverbe, zicători, expresii și în general de caracterul oral și popular al limbii *Țiganiadei*.

Recapitulînd cele spuse mai sus: Budai-Deleanu are conștiința deplină a talentului său și a posibilităților pe care i le oferea limba literară românească în acel moment. Știe că opera sa deschide drumul poeziei culte românești și o socotește, cu modestie, numai un început. Apreciază poezia „cultă" a contemporanilor săi drept o pseudopoezie, ceea ce și este, întrucît reprezintă traduceri și prelucrări, deci este lipsită de originalitate, iar expresia materială o împrumută de la poezia populară. Apelează la procedeele poeziei culte, începînd de la Homer pînă la zi (miraculosul creștin, căruia îi adaugă și miraculosul popular superstițios, alegoria, personificarea etc.). Teoretizează faptul că se servește de elemente de împrumut din cultura populară, pe baza funcționării simultane în timp și spațiu a celor două culturi, populară și cultă, dintre care ultima totdeauna face apel la prima. Pune la contribuție întreaga sa cultură enciclopedică, începînd cu cultura antică și terminînd cu cunoașterea amănunțită a vieții de toate zilele a poporului. Iată de ce socotesc că este vremea să respingem tezele mai vechi după care poetul ar disprețui cultura populară. E de mirare cum Dimitrie Popovici a putut scrie următoarea frază: „Cu toate că disprețuiește deopotrivă poezia

populară și pe scriitorii care se inspiră din ea, Budai-Deleanu îi resimte totuși influența...", ceea ce ar fi absurd din partea unei personalități atît de pătrunzătoare ca Budai-Deleanu. Aceasta a spus-o în 1945. Mai tîrziu, alții au mers abuziv pînă la identificarea *Țiganiadei* cu spiritul popular, interzicînd de pe amvon cercetarea izvoarelor, ca și cînd tezaurul culturii clasice europene ar aduce un prejudiciu. În fine, nu pot încheia fără să-i aduc și eu, după alții, elogiul pe deplin meritat că poezia românească avea să aștepte pînă la Eminescu pentru ca să descopere o vînă de talent la fel de vie și clocotitoare.

ÎNCEPUTURILE LIRICII MODERNE (CÎNTECUL POPULAR, CÎNTECUL DE LUME — VĂCĂREȘTII ȘI CONACHI)

OVIDIU PAPADIMA

În cursul său universitar de istorie a literaturii române, editat mult mai tîrziu, vorbind despre Ienăchiță Văcărescu, Ovid Densusianu spunea : „Cîntecele lăutărești puteau chiar să deștepte vocațiuni poetice și să dea pilde, așa că nu trebuie să ne mirăm dacă ceea ce s-a scris la început în poezia noastră lirică amintește de aproape genul lăutăresc". Cînd Ienăchiță Văcărescu „a început să scrie versuri, nu putea ca prin ele să nu furișeze ce auzise din gura lăutarilor". Și mai departe : „Urmele acestui gen de literatură, care avea să se întîlnească cu altul, cel datorit influenței grecești, sînt ușor de recunoscut cînd poetul venea să-și destăinuiască astfel patima care-l neliniștea, chinurile «inimioarei» lui". Și Ovid Densusianu insista : „Acolo unde se vede cu deosebire molipsirea lăutărească e în repetarea continuă de diminutive care [...] amintesc vocabularul lăutarilor, și ar fi destul prezența lor pentru ca să nu ne îndoim de la cine s-a inspirat de multe ori boierul-poet". Cu acest prilej, Ovid Densusianu își exprimă părerea și despre atitudinea acestuia față de poezia populară propriu-zisă : „O singură dată Văcărescu a avut o alegere mai bună în ce ajungea pînă la el din poezia populară, cînd, jelind moartea soțiilor sale — la vîrsta trecută de patruzeci de ani se căsătorise a treia oară — i s-a părut că întristarea lui poate găsi glas în înduioșetoarea poezie populară *Amărîta turturea*, pe care probabil tot de la lăutari o știa, și nu direct din popor, pentru că în felul în care o redă, deși regăsim spiritul adevărat al poeziei populare, în unele locuri se trădează prefacerile cîntăreților din scripcă"[1].

Mai întîi e de observat că Ovid Densusianu repetă aceeași eroare pe care a făcut-o cu mult mai înainte și Titu Maiorescu, cînd dădea ca exemplu de autentică poezie populară tocmai versurile profund modificate și uneori alcătuite în întregime de V. Alecsandri, în culegerea lui de *Poezii*

[1] Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, vol. I, ed. a III-a, București, 1929, p. 104—107.

populare ale românilor[2]. La fel, și Ovid Densusianu considera autentic folclorică o infiltrație a literaturii citadine în poezia populară, motivul *amărîtă turturea* avîndu-și sursa în tratatul de zoologie morală atît de răspîndit în literaturile europene începînd din evul mediu : *Fiziologul*, circulînd și la noi în traduceri manuscrise. Poeziile de dragoste și de petrecere — ale Văcărești, ale lui Conachi și ale contemporanilor mai mărunți — se află de fapt la o dublă interferență. Pe de o parte stau la interferența cîntecelor de lume cu literatura citadină, în ele circulînd motive din poezia universală a iubirii și a vinului — de la Anacreon și Sappho la Petrarca și pînă la Ronsard[3] —, dar avînd contingențe cu *la petite poésie* a secolului din Franța, ilustrată de poeți numeroși de la Gilbert la Voltaire[4]. Pe de altă parte, atestă vagi interferențe cu lirica populară, indirecte, deoarece le vin prin intermediul cîntecului de lume, cultivat cu predilecție de autori în majoritate rămași anonimi, din straturile intermediare de modești cărturari, din orașe și tîrguri, care mai păstrează legături cu folclorul. Din poezia populară, aceștia au adoptat mai întîi de toate — frecvent dar nu întotdeauna — ritmurile trohaice ale versificației folclorice. Însă — așa cum am arătat, vorbind despre *Cîntecele populare din „Spitalul amorului"*[5] — spre deosebire de poezia noastră populară, care nu cunoaște o disciplină severă a strofei, întîlnind în ea numai grupe de versuri, de diferite extensiuni, în funcție de ceea ce se exprimă prin ele și de caracterul liber, improvizator, al melodiei, cîntecul de lume s-a conformat, cele mai adeseori, structurii ferm cristalizate a muzicii citadine, organizîndu-se în strofe în maniera prozodiei clasice : distihuri, tristihuri, catrene etc. Din sistemul metaforic al liricii noastre populare nu a împrumutat prea mult. Mai frecvente sînt imaginile care plasticizează concepția populară despre dragoste și mai ales despre suferințele ei, iubirea fiind simțită adesea ca o boală : un foc care arde, topește trupul și sufletul, sau ca o stare de „lîngoare", de apatie, pricinuită mai ales de *dor*, de absența ființei iubite. Dar aici și cîntecul popular se întîlnește — coincide, mai bine zis — cu poezia petrarchistă a iubirii, care — de la Petrarca la epigonii lui, timp de secole — a abundat în asemenea stări sufletești, în imagini care le concretizează. În ceea ce privește notele de senzualitate — uneori violente la poeții citadini ai epocii, la Conachi mai ales —, ele coincid cu senzualitatea mai aprinsă a liricii noastre populare din sudul țării, a celei din Muntenia îndeosebi. În concluzie, nu lăutarii sînt cei care ar fi creat cîntecul de lume și nu ei au fost aceia care ar fi „pervertit" poezia populară și prin aceasta ar fi influențat în rău lirica Văcărești, a lui Conachi și a celorlalți emuli ai lor. În schimb, rolul lăutarilor ca factori ai circulației acestor cîntece — paralel cu răspîndirea manuscrisă, prin „condicele" miscelanee ale amatorilor — a fost deosebit de însemnat în epocă.

---

[2] Titu Maiorescu, în *Chestia poeziei populare*. Răspuns la discursul de recepțiune a D-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909 ; *Critice*, București, 1960, p. 605—607.

[3] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 141—155 : *Cîntăreții necunoscuți*.

[4] D. Popovici constată că, chiar în catalogul bibliotecii Mitropoliei din București, figurau cărți foarte lejere, dar la modă, ca : *Amoure des dames illustres de la France* (1717), *Venus la populaire*, *Le secrétaire des amants*, *Mémoires de la vie galante*, *Le messager galant* (1808) și chiar *Divinités génératrices des culte de Phalus*.

[5] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 166—174.

Prin conturarea acestui tablou de epocă nu vrem să afirmăm că întreaga poezie a timpului, în țările românești, ar consta din cîntece de lume. E un fapt unanim constatat de istoricii noștri literari că Văcărești au abordat și poezia de inspirație și factură clasică, de meditație asupra vieții, de atitudine patriotică — mai ales în timpul pregătirii și desfășurării revoluției lui Tudor Vladimirescu și în deceniul care i-a urmat —, precum și cea de atitudine față de frămîntările sociale. Însă această poezie are mult mai puține contingențe cu folclorul, ea dezvoltîndu-se în tematica predilectă a clasicismului întîrziat, caracteristic epocii, și folosind aproape totdeauna prozodia clasică. De aceea istoria noastră literară a pus accentul pe lirica de dragoste a poeților citadini ai timpului cînd a căutat să identifice la aceștia influența poeziei populare, ba chiar să afle originile liricii moderne în folclorul nostru versificat, ceea ce am văzut că nu corespunde realității.

Ovid Densusianu, de exemplu, își întemeia demonstrația cu privire la presupusa influență nefastă a lăutarilor asupra liricii lui Ienăchiță Văcărescu pe analiza poeziei avînd ca temă șoimul prizonier : „Într-un copac zarifior / Un șoim prins în lățișor / Strigă amar ciripind, / Norocul său blestemînd. / Multe păsări am vînat, / Și-mi zicea șoim minunat, / Iar aici laț fiind întins, / Cum am dat, pe loc m-am prins ! / De inimă, nu de cap ! / N-am nădejde să mai scap".

Dar aici avem de-a face cu o temă specifică a poeziei galante citadine, generată de viața feudală, în care divertismentul vînătorii de păsări cu ajutorul șoimului dresat era frecvent. Imaginea șoimului prizonier, în serviciul nobilului îndrăgostit, simbolizînd căderea lui în capcana amorului, e și ea veche în poezia citadină. Una dintre cele mai dintîi și mai cunoscute realizări artistice ale ei o aflăm în nuvela lui Boccaccio istorisind felul cum un nobil a cîștigat dragostea unei femei din lumea mai înaltă decît el, jertfindu-i cel mai de preț bun pe care-l avea : singurul lui șoim vînător. Motivul șoimului a înregistrat astfel o lungă carieră în lirica europeană occidentală, ca și în cea neogreacă [6]. În poezia noastră populară nu întîlnim imaginea șoimului decît în unele colinde de flăcău, dar cu totul alte semnificații. Șoimul apare aici în tablourile de vînătoare feudală, menite să evoce vitejia și dibăcia tînărului în cinstea căruia se intonau aceste colinde. În lirica noastră populară, imaginea șoimului este ca și inexistentă. Poezia *Șoimul și floarea fagului*, din colecția lui V. Alecsandri — — care ar părea să contrazică această afirmație — este în întregime o plăsmuire a poetului, departe de lumea liricii noastre populare, atît prin temă, prin concepție și prin morala finală, cît și prin formele ei de expresie.

Altă metaforă din poezia lui Ienăchiță Văcărescu : „Cu lațurile ce le întinzi / Din ochii tăi cei frumoși / Știu bine că pui nu prinzi, / Ci inimi de ticăloși..." aparține tematic aceleiași lumi a vînătorii feudale, folosită însă în maniera poeziei de *concetti* — de comparații căutate pînă la prețiozitate — a barocului tîrziu [7], care a pătruns la noi prin filieră citadină neogreacă : vînătorul este iubita, iar cel prins în lațurile ochilor este pătimașul din dragoste. O altă poezie de dragoste a lui Ienăchiță Văcă-

[6] Irmgard Reiser, *Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*. Dissertation, Würzburg, 1963.

[7] Cf. G. Călinescu, *Marino și Gongora*, în „Jurnalul literar", seria II. (1947—1948), nr. 3, p. 1—15.

rescu : „Spune, inimioară, spune / Ce durere te răpune? / Arată ce te munceşte, / Ce boală te chinuieşte? / Fă-o cunoscută mie, / Ca să-ţi caut dohtorie !/ Te rog, fă-mă a pricepe / Boala din ce ţi se-ncepe?..." pare a avea multe contingenţe cu lirica noastră populară : concepţia despre dragoste ca o boală care arde şi chinuieşte, tema „dragostea din ce se-ncepe?" — din „buze supţirele", din „gîtul cu mărgele" etc.; dialogul cu inima, imaginea barocă a bolnavului sau bolnavei din dragoste, care cere, ca doctorie vindecătoare [8], „Boţ de caş în miez de iarnă, / Sloi de ghiaţă-n miază-vară, / Mure coapte-n postul mare!....", explicîndu-i iubitei sau iubitului — nedumerit de absurditatea cererii — că sloi de gheaţă îi este inima sau gura, iar murele coapte sînt ochii negri, iar bulzul de caş e obrazul alb. Să nu surprindă caracterizarea acestor imagini ca baroce. În poezia noastră populară întîlnim — datorită multisecularei ei evoluţii şi faptului că ea a fost totdeauna mai mult sau mai puţin deschisă contactelor cu literatura citadină — echivalenţa nu numai ale realismului, dar şi ale celorlalte mari curente ale artei europene : barocul şi romantismul. În ceea ce priveşte motivul amintit, el poartă pecetea caracteristică poeziei de *concetti* a barocului tîrziu. Faptul că el apare în Transilvania, unde barocul a pătruns mai intens — mai ales în plastica şi arhitectura naţionalităţilor conlocuitoare —, vine în sprijinul acestei apropieri. Ne aflăm aici la un punct de interferenţă a poeziei noastre populare cu lirica citadină. Dar un examen atent al textelor folclorice în care apar toate motivele poetice mai sus amintite şi al poeziei lui Ienăchiţă Văcărescu ne duce la concluzia că şi aici sîntem la un punct de interferenţă, şi anume la acela al poeziei de iubire a lui Ienăchiţă Văcărescu cu cîntecul de lume. Faptul nu trebuie să ne mire, deoarece între cîntecul de lume din Ţara Românească şi cel din Transilvania au existat certe schimburi reciproce în epocă [9]. În consecinţă, nu credem că poate fi vorba de o influenţă directă a poeziei populare asupra liricii lui Ienăchiţă Văcărescu, ci de una mediată prin intermediul cîntecului de lume.

Aceeaşi simbioză a reminiscenţelor clasicismului cu elemente premoderne, pe de o parte, şi prezenţa difuză a liricii noastre populare prin intermediul cîntecului de lume — atît de strîns legat de „mica poezie" de iubire a secolului al XVIII-lea — le întîlnim şi la urmaşii lui Ienăchiţă Văcărescu. În poezia lui Alecu Văcărescu ne întîmpină „Afrodita întristată", trandafirul ca mesager al dragostei, înrudit cu străvechiul motiv *carpe rosam*, înflorind în poezia trubadurilor medievali[10], aflîndu-şi una dintre cele mai frumoase cristalizări în poezia lui Ronsard : „Mignone, allons voir si la rose" (*À Cassandre*) şi fiind cultivat pînă în epoca la care ne referim în lirica europeană — alături de motivul *pervanelei*, al fluturelui care îşi arde aripile în flăcările iubirii, venind la noi de la Petrarca prin intermediul poeziei neogreceşti, ca şi motivul *nurului*, al graţiei şi atracţiilor fizice feminine. De altfel, întîlnim în versurile lui

[8] Motivul e foarte frecvent în baladele lirice transilvănene, extinzîndu-se şi în Banat şi în Moldova. Cf. Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, vol. I, p. 202.

[9] Cf. Ovidiu Papadima, *Literatură populară română*, Bucureşti, 1966, p. 619—641: *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească. Motivul Brumărelului* — din cîntecul de lume românesc, cu circulaţie ulterioară şi în lirica noastră populară, se întîlneşte, de exemplu, şi în cîntecul de lume maghiar, din Transilvania.

[10] Cf. Joret, *La rose dans l'antiquité et au moyen-âge*, Paris, 1892.

foarte mult din arsenalul poeziei cîntecelor de lume, galante, ale epocii: ochii iubitei „arme nu poartă", dar săgetează inima îndrăgostitului, care vrea să-i rămînă „rob pe vecie"; dragostea ca o prindere în „laţurile" vînătorii nemiloase; oglinda ca judecătoare a frumuseţii feminine; topirea trupului ca ceara în flăcările dragostei etc. Se întîlnesc aici motive poetice de o milenară circulaţie în lirica europeană pe tema suferinţelor din dragoste nu numai sufleteşti, ci şi fizice, începînd cu lamentaţiile poetei Sappho, reluate şi amplificate prin geniul lui Petrarca, după ce poezia provensală a trubadurilor crease o întreagă simbolică a lor. Petrarchismul — difuzat amplu în evoluţia liricii europene — şi-a avut ecoul intens şi în cîntecele de lume româneşti, prin filieră neogreacă mai ales, chiar dacă opera lui Petrarca nu a fost cunoscută direct. În capitolul *Cîntăreţii necunoscuţi* — din volumul *Anton Pann, „cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştiului* — am înfăţişat pe larg circulaţia acestor motive în lirica românească a pragului dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, aşa că nu e cazul să insistăm aici. Am vrea numai să amintim că această concepţie despre dragoste a străbătut şi în romanele cavalereşti, dintre care unele — intrînd în literatura europeană de colportaj — au ajuns să circule şi la noi, încă din secolul al XVIII-lea, sub forma de cărţi populare: *Romanul Troiei*, *Imberie şi Margarona*, *Filerot şi Antusa*, *Paris et Vienne*, acesta din urmă fiind revificat prin *Erotocritul* lui Cornaro, foarte iubit în epocă. În analiza romanelor cavalereşti din literaturile romanice — întreprinsă de N. Iorga — aflăm un citat revelator: „E iubirea deci o boală? Nu, dar prea puţin îi lipseşte. Face cît friguri la patru zile; mai rea este iubirea decît friguri tari: nu se întoarce dacă dai în căldurile ei; de dragoste asuzi, ţi-i frig, ai fiori, tremuri, suspini şi caşti, pierzi toată pofta mîncării şi băuturii, te tulburi şi tresari, îţi schimbi faţa şi leşini, gemi, te plîngi, te îngălbeneşti, dai în sughiţuri, te pierzi în gîndiri, n-ai somn, plîngi. Şi totuşi e un lucru aşa de dulce"[11]. Aici e o zonă de interferenţă între cîntecul de lume şi poezia noastră populară, care înfăţişează o concepţie asemănătoare despre dragoste. Dar faţă de simptomatologia aproape clinică a cîntecului de mai sus, sistemul metaforic al liricii noastre populare e altul, caracterizat printr-o gingaşă discreţie în imagini, prin intensitatea şi profunzimea simţirii. Simbolica florală e alta: „Crenguţa mohorului / Arde-n para focului, / Tot arde şi nu se stînge, / Mîndra suspină şi plînge". Intensitatea sentimentului scapără adesea în imagini surprinzătoare, alături de evocarea suferinţelor fizice: „Vai de-acela ce iubeşte! / Nu moare, nici nu trăieşte, / Numai tot cît necăjeşte, / Se bate cu gîndurile / Ca apa cu malurile". Simptomul insomniei e învesmîntat, de asemenea, într-o delicată simbolică florală: „Pentru tine, floare plină, / N-am nici somn, n-am nici hodină. / Pentru tine, floare creaţă, / N-am nici somn, n-am nici viaţă". Comandamentul etic al liricii trubadurilor: discreţia în iubire, acoperind numele iubitei prin simbolica florilor: „Et tant est digne d'etre amée / Qu'elle doit etre Rose clamée..." îşi află echivalenţe în lirica noastră populară, caracterizată prin aceeaşi intensitate a sentimentului, învăluită însă în tonuri suave: „—Floricea din grădiniţă, / Cum ţi-oi zice, mîndruliţă?

[11] N. Iorga, *Istoria litearaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, ediţie îngrijit şi prefaţată de Al. Duţu, Bucureşti 1968, vol. I, p. 83.

Zice-ți-oi viola albă, / Că de mică mi-ai fost dragă. / — Frunzucă din pădurice, / Dar io, bade, cum ți-oi zice? / Io îți zic mărghirănuț, / Că de mic mi-ai fost drăguț". De notat că majoritatea acestor citate vin din lirica populară transilvăneană. Lirica munteană și olteană de dragoste oferă tonuri mult mai aprinse, mai aproape de senzualitate, totuși niciodată ajungînd pînă la aruncarea tuturor vălurilor de taină: „Frunzuliță, foi de soc, / Stai, inimioară, pe loc, / Să-ți pui lacăt la mijloc! / Lacăte să fie-o mie, / Dragostea nu vrea să știe, / Să rupe și să mînie. / Dragostea mea e cu foc, / De nu pot să stau pe loc!". Lirica de iubire a lui Alecu Văcărescu — avînd adînci contingențe cu cîntecul de lume — e mult mai aproape de expresia directă a literaturii cavalerești, însă o directitate aproape prozaică: „Rabdă, inimă, cît poți, / Nu-ți da taina pe la toți; / Patimile vrînd să spui, / Nu te-ncrede fitecui". Ea e plină de oftaturile și jeluirile patetice ale cîntecului de lume din epocă. Sistemul ei imagistic e altul decît al liricii populare, cu toate similitudinile în ceea ce privește limbajul cotidian al poporului: „De nu mă crezi pă mine, / Întreabă pe oricine / Și vezi cît pătimește / Un suflet ce iubește. / Întreabă-ncai pă lume, / Să vezi că nu sînt glume / Necazurile mele / Care petrec cu ele. / De lacrămi vărs pîraie / Cu groaznică văpaie / / Și sufletul îmi iese / Dă ohtături adese / Un ceas nu văz odihnă! / Nu dorm vrodată-n tihnă, / Durerile-mi sînt hrană / Și mîngîieri la rană. / Mă arz peste măsură. / Slăbesc fără căldură. / Sînt bolnav în picere / Și mor făcînd tăcere." Puținele poezii care ne-au rămas de la fratele său, Nicolae Văcărescu, se înscriu în aceeași tonalitate: „Ticălosul al mieu piept, / Lasă taina, spune drept, / Arată ce pătimești/ Și d-al cui foc te trudești. / Că focul ce te-au pătruns / Nu mai e să stea ascuns, / Iar să taci e în zadar, / Că tăcerea n-are dar". Un caz aparte îl prezintă însă cunoscutele lui versuri de îndemn la vitejie. În ele se poate identifica întreg complexul de stări sufletești și de imagini al cîntecelor noastre populare de haiducie: ivirea primăverii, încolțirea ierbii, cîntecul cucului, nerăbdarea murgului care a stat închis toată iarna, pregătirea armelor, îndemnul adresat „roibului" să-l ducă „peste pripoare", la „strîmtoare" și la „poteca fără soare". Limbajul este de astă dată foarte apropiat de cel al poeziei populare: „Daleo, daleo, dragă durdă, / Fă-te-ncoace, nu fi surdă, / Vin să te grijesc mai bine, / C-a-mpuiat greerii-n tine, / Daleo, durdă, vai de mine!". Toate acestea demonstrează că Văcărești au cunoscut bine poezia noastră populară, cel puțin prin intermediul lăutarilor. Dar gusturile lor artistice și preocupările lor erau diferite. În acest cîntec de vitejie al lui Nicolae Văcărescu nu apare imaginea „ciocoiului", spre care exploda întreaga tensiune sufletească, revolta și dorința de răzbunare a poeziei haiducești. Obiectivul aici e altul. Să nu uităm că în 1821, anul revoluției lui Tudor Vladimirescu, Iancu Văcărescu scria și el un *Cîntec românesc* foarte asemănător: „Aidi, române! aidi, voinice! / Lasă rîpe, văi, colnice! / Aidi, moșnean de vitejie! / Lenea nu e dată ție". Nu este exclus deci ca și cîntecul unchiului său, Nicolae, să fi fost generat de aceleași împrejurări, avînd aceeași finalitate. Se știe că, în anul revoluției, Nicolae Văcărescu a primit — din partea căimăcămiei instituite de domnitorul Alexandru Șuțu — misiunea de a organiza un corp de oaste românească și de a-l atrage pe Tudor Vladimirescu în lupta pentru înlăturarea fanarioților de la cîrmuirea Țării Românești. La fel

ca și obiectivele, și arhitectura cîntecului lui Nicolae Văcărescu diferă de cele ale cîntecelor haiducești populare. Ritmul versurilor e cel trohaic, de 7 și 8 silabe, dar ele sînt grupate în strofe alcătuite din cîte cinci versuri, cu o rimă binară și alta ternară. Intervine și cîte un comentariu plat, străin de estetica poeziei populare : „Cucul a-nceput să cînte, / Nu pe crăci uscate, frînte ; / Micșuneaua, cam plăpîndă, / Altor flori miros comîndă, / Daleo, doamne, ce orîndă !".

Fiu al vornicului Manolachi Conachi — mare amator de petreceri cu lăutari, de vînătoare cu alaiuri, de lux și de răpiri din pămînturile răzeșilor —, poetul primește de mic o educație în care se îmbină cultura occidentală cu cea orientală. Dascăli în familie i-a avut pe un arhimandrit grec, dar și pe francezul Fleury, pribegit în Moldova din pricina convingerilor lui radicale. La școala domnească din Iași — pe lîngă limbile greacă și franceză învățate acasă — se instruiește în limba slavonă și în cea turcească. Dualitatea formației lui corespunde și contrastelor operei sale, așa cum apăreau ele și la Ienăchiță Văcărescu. Activitatea lui Conachi de înalt demnitar în Moldova îi impune preocupări grave, în care răzbat și idei ale iluminismului, deși ca mare moșier nu se sfia să-și rotunjească averea, răpind și el din pămînturile răzeșilor vecini. Iluminismului îmbinat cu clasicismul întîrziat se datorează și ceea ce Conachi considera opera lui literară serioasă : aceea a „tălmăcirilor" și „alcătuirilor" sale. Astfel, traduce din Voltaire fragmente ale tragediilor *Zaïre*, *Oreste* și *Alzire* ; *Alchibiad sau iubirea de sîneș fără măsură*, de Marmontel ; *Narchez amorezatul de sineș*, adaptare franceză după *Metamorfozele* lui Ovidiu ; *Cruzii elini cu jertfă*, iarăși o adaptare de Saint-Ange după Ovidiu ; heroidele lui Dorat : *Către Leandru ce nu venia* și *Iulia către Ovidie*, precum și faimosul *Essay on Man*, al iluministului englez Alexander Pope (*Cercare de voroavă...*).

Lirica lui erotică se încadrează cu totul în atmosfera și tehnica poetică a cîntecelor de lume, Conachi fiind cel mai de seamă promotor al formelor evoluate ale acestei specii, atît prin multitudinea producerilor sale în acest gen, cît și prin marele succes pe care l-au avut în epocă și întinsa difuziune a lor prin lăutari. Al. Piru observă că poezia de iubire a lui Conachi se apropie mult de cea a Văcărești lor, reeditînd tacit observațiile noastre asupra circulației intense, prin manuscrise și lăutari, a cîntecelor de lume alcătuite de toți acești promotori ai liricii moderne la noi, circulație avînd drept consecință faptul că teme și uneori chiar versuri identice se află atît la Văcărești cît și la Conachi, fiind greu a stabili cine dintre ei e propriu-zis autorul[12]. Cît privește însă „anacreontismul" și mai ales „petrarchismul" liricii erotice a lui Conachi — acesta din urmă fiind subliniat puternic de G. Călinescu —, de fapt nu sînt o caracteristică a poetului moldovean, ci fac parte din structura intimă a cîntecului de lume, așa cum am arătat. Prin urmare, contactul cu poezia lui Anacreon, a lui Dante, a lui Petrarca — despre care nu avem nici o atestare documentară — nu e direct, ci *mediat*, prin intermediul cîntecului de lume european, cu o îndelungată tradiție în acest sens. În tonul cîntecului de lume se integrează și recuzita antică, precum și cea modernă, a versurilor de dragoste ale lui Conachi : „Amoriul copil", „Amoriul ca

[12] Al. Piru, *Introducere la ediția Poeții Văcărești : Scrieri alese*, îngrijită de Elena Piru, București, 1961, p. XXXIV.

şi ostaşii", „Amoriul ostaş viteaz al firii", Afrodita, trandafirul, „nurul-împărat", privighetoarea, „umbreluţa norocită" a iubitei etc.

În ceea ce priveşte legăturile cu folclorul, ele sînt — la Conachi, ca şi la contemporanii săi la noi — mediate prin intermediul cîntecului de lume. Iubirea e considerată — ca şi în lirica populară, mai ales în cea sud-dunăreană — ca o boală, dar sistemul metaforic e şi aici altul : „Doamne, giudecător drept, / Vezi ce foc îmi arde-n pept / Şi la ce stare-am venit / Din pricină c-am iubit".

Suferinţa fizică îl aşază pe îndrăgostit, ca şi în poezia populară, între moarte şi viaţă, putîndu-l „învia" numai prezenţa şi dărnicia iubitei. Conachi îi adaugă însă adesea metafora îndrăgostitului ca „orb" al iubitei şi patetismul zgomotos şi senzual, specific cîntecului de lume : „Căci cînd cat într-a ta faţă / Cu răpirea ce-mi dă viaţa, / Şi tu îmi faci chip cu blîndeţă / Spre sînul cel de albeţe, / Atunci patima mă-nghie / La ochii ce mă învie, / Să caut fără clipire / Şi să cer milostivire".

Versurile acestea ne amintesc — firesc, fără a stabili nici o legătură directă — de una dintre cele mai vechi atestări ale cîntecului nostru de lume, şi anume din *Codicele Petrovay* (1762) „Ci unde-ţi cat în faţă, / Fată dalbeneaţă, / Inima mă învaţă / Cum să-ţi fac viaţă / Sară, dimineaţă".

O temă comună liricii populare şi cîntecului de lume este aceea a insomniei produse de febra dragostei. Frecventă la Conachi, ea se integrează în sistemul de „oftaturi" zgomotoase ale cîntecului de lume : „Zori răsar şi încă-s treaz / Plec, mă duc, ah ! ce năcaz !" (...) „Zori de ziuă să răvarsă / Şi ochi încă n-am închis. / Cum să-i închid cînd ei varsă / Pîraie de foc aprins". La fel, apelurile şi reproşurile adresate *norocului* — identificat în poezia populară cu destinul — la Conachi au izbucnirile clamoroase ale cîntecului de lume: „Noroace, noroace, / Lasă-mă în pace, / Că nu poci trăi. / Sufletul nu poate / A mai suferi". Tonalităţile nostalgice ale dorului în lirica populară, ipostazele lui atît de subtil diferenţiate acolo, se reduc în versurile lui Conachi la monotonia plînsului implorător : „Ah, cîtu-i de amărît / Dorul di pi despărţit. / Nopţi şi zile lăcrămez, / Pentru că nu te mai văz. / Aş voi astăzi să mor / Numai ca să scap de dor". Dialogul cu inima, îndemnurile adresate ei, de a fi „răbdătoare" în suferinţă — din cîntecul popular — oscilează în poezia lui Conachi între tonul sentenţios şi izbucnirea patetică : „Inimă, mai fă răbdare / Şi l-această întîmplare, / Căci răbdare la durere / Îi o mare mîngîiere. / Ah, nu-mi mai zice răbdare, / Căci aprinzi foc şi mai mare". Cu luna — mesagerul atît de discret al tainelor celor îndrăgostiţi, din cîntecul popular — Conachi dialoghează tot sub zodia patetică a cîntecului de lume : „Stăpîna nopţilor, lună, / Ce ceriul încoronezi, / Oftatul meu ce răsună / Şi lacrimile ce vezi. / Du-le peste munţi şi spune / Stăpînei ce le-a pornit, / Că o viaţă să răpune / Pentru dînsa la sfîrşit." Marile duioşii, adînci şi calme, ale bocetului — din folclorul nostru — se convertesc, în poezia lui Conachi, în gestul convenţional al leşinului, frecvent mijloc de impresionare a iubitei puţin milostive : „Suflete al meu, suspină / Şi te topeşte arzînd, / Căci iubita ta stăpînă / Acum se află bocind / Pe trupuşorul iubit / A maicii ce-au răposat, / Şi tu de dînsa lipit / Lîngă ea, c-ai leşinat." E adevărat că şi cîntecul popular de dragoste are adesea funcţia de simplă scrisoare orală, cu înţelesuri deschise numai pentru cei cărora li se adre-

seazâ, fără a fi însă o criptogramă, deoarece schemele poetice pe care le folosește sînt universal cunoscute, fiind tradiționale. Cîntecul de lume al epocii — și ca atare și al lui Conachi ca mesageri foarte puțin sinceri ai înflăcărărilor sale amoroase — au un alt alfabet convențional, constînd nu atît din simboluri și metafore, cît din mari gesturi teatrale, ca decor obișnuit al unor solicitări de favoruri fizice foarte concrete. Spre deosebire de lirica populară a dragostei — care e mai mult o creație feminină —, erotica plină de senzualitate a cîntecelor de lume este un mesager al bărbaților, aproape în exclusivitate. Forma acrostihului — dezvăluind cu un minim de reticențe numele femeii căreia îi era adresat —, formă cultivată de Conachi, ca și de Văcărești, reprezintă distanțarea cea mai evidentă față de sistemul de simboluri ale chemării erotice din poezia populară. Chiar cînd nu se întîmplă așa, mesajul e lipsit adesea de orice văl poetic : „Aleargă, suflet, aleargă, / La soțiia ta cea dragă, / Căci te-așteaptă cu dor mare, / Ca să-i duci a mea suflare. (...) Du guriței bucurie / De sărutări cu trufie, / Sînul, peptul dezvălește, / Țițișoare rumenește..." Dacă ar fi să citâm în continuare, ar trebui să recunoaștem că ceea ce rămîne mai bun din lirica lui Conachi nu sînt aceste invitații directe la senzualitate. Și că „petrarchismul" lui Conachi e totuși tot atît de departe de grava, dureroasa poezie de dragoste a lui Petrarca, cît sînt și cîntecul nostru de lume și „mica poezie" galantă a literaturii franceze de epocă.

INFUZII FOLCLORICE ÎN SIMBOLISMUL ROMÂNESC

EMIL MANU

Orice istorie a simbolismului românesc trebuie să plece de la ideea că apariția și dezvoltarea acestui curent au cunoscut în literatura noastră un curs, dacă nu invers, cel puțin deosebit de acela al simbolismului francez. Ion Pillat caracteriza simbolismul european ca fiind specific fiecărui popor, dar avînd la bază o sensibilitate franceză[1]. Pentru simbolismul nostru, concluzia la care ajungea Pillat este în mare parte valabilă. Mai puțin sinteză a unor idei romantice, la noi simbolismul nu e o *asimilare* a unor tradiții, ci mai mult o adaptare a unor elemente noi, o încercare de structurare a modernismului. Simbolismul românesc nu e o meditație asupra poeziei și nici măcar *poezie pură*. În Franța simbolismul a fost reacție antiparnasiană, precedată de școala neînțeleșilor decadenți. Pledoaria pentru evaziune și rafinament dus pînă la melodie era determinată de o neliniște metafizică. La noi chiar simboliștii au fost parnasieni, iar categoria poeților blestemați e artificială și minoră. Macedonski, care se autodeclara *poet damnat*, era din acest punct de vedere un Don Quijote, amator de permanente lupte literare. Parnasian, simbolist, instrumentalist mai ales, naturalist, Macedonski a contribuit la schimbarea sensibilității noastre literare, dar n-a dat o poezie de mare artă simbolistă; mai interesantă din acest punct de vedere e proza sa. Cenaclul „Literatorului", condus de Al. Macedonski, a reunit nume diverse, ca Mircea Demetriade, Gh. Orleanu, Al. Petroff, Iuliu Cezar Săvescu, Șt. Petică, Traian Demetrescu, Gabriel Dona, dar și tineri debutanți pe atunci, ca Ion Theo (Tudor Arghezi), Gala Galaction, Ion Pillat, Adrian Maniu, Tudor Vianu etc.

Dacă Macedonski aducea în poezia simbolistă în primul rînd muzicalitatea, exotismul, vagul, Ovid Densusianu concepea simbolismul ca o manifestare de elogiu a progresului social, un fel de energetism poetic. Lovinescu credea că simbolismul nu putea deveni o „artă populară" și cu atît mai mult nu putea fi racordat la izvoarele artei populare. G. Călinescu observa printre primii, în cadrul curentului, un început de „autoh-

[1] Ion Pillat, *Portrete lirice, Simbolismul european*, 1969.

REV. IST. TEORIE, LIT., TOM, 20 NR. 1. p., 55–62 BUCUREȘTI, 1971

tonizare" (la Ion Pillat, B. Fundoianu şi, mai ales, la Ion Minulescu). Trebuie însă precizată ideea că literatura română, dincolo de autohtonismul infuz simbolist, este a doua zonă simbolistă europeană, după simbolismul de limbă franceză (Franţa, Belgia, în parte Elveţia).

Într-o viitoare istorie a simbolismului românesc s-ar putea pleca de la Eminescu, dar ideea trebuie luată mai mult ca metaforă poetică. Precursorul nr. 1 al *simbolismului* românesc, Al. Macedonski, contemporan cu eforturile de constituire ale curentului în Apus, s-a apropiat de folclor mai ales în poemele de factură nesimbolistă. Unele cîntece cu refrene de folclor citadin pot fi suspectate de asemenea infuzii sentimentale : „Aş vrea să plec la drum mai mare, / Dar nici pe jos, nici de-a-n călare / Şi nici cu carul cel de foc, / Ci c-o trăsură ferecată, / De zece cai în şir purtată... / Hi-Hi ! Hi-Hai într-un noroc !" (*Cîntec*). Cu aceeaşi facilitate este regizată o *Horă* : „De horă gata e tot satul. / Şi Costea sprinten şi voios / Şi-arată mîndra uniformă... / E oacheş, tînăr şi frumos. / Zîmbescu-i fetele din horă / Recrut ca dînsul nu mai e... / Ţiganul trage de vioară... — / — / — He ! / — Haza / Haza / He !".

Poemele citate fac parte din volumul *Excelsior* (1895—1897) şi nu reprezintă o valoare deosebită în economia volumului. Autohtonizarea poeziei sale nu utilizează un cadru folcloric, iar folclorizarea, atunci cînd poate fi semnalată, e numai formală ; sintezele lipsesc. În volumul de *Poezii* din 1882, un poem (*Reîntoarcerea*) are refrenul „Mînă, mînă, surugiu !", cu care se încheie fiecare strofă, refren utilizat şi-n alte ocazii, ca-n *Strofe pe drumul de la Severin la Craiova* („Oltul", II (1870), 58), şi care coincide cu-n refren de cîntec oltenesc. Uneori onomatopeisează în stilul lui Bolintineanu : „Un an, — dînd d'ani, leag'an, d'an — d'ani vani"... sau „Trap-trap-trap / Trec caii-n fugă ; / călăreţi în vînt cu glugă"... La Macedonski influenţa folclorului nu generează structuri. Am putea aminti formala asociere lingvistică a unor titluri ca *Iadeş* şi *Unchiaşul Sărăcie*, desemnînd două dintre cele mai uitate piese din dramaturgia sa.

Printre simbolişti, Anghel şi Minulescu şi, într-o mică măsură, Goga, în postume, racordează curentul la teme şi viziuni folclorice mai evidente, dar la fel de nesemnificative pentru structura estetică a simbolismului. Astfel Anghel în poeziile cu difuze implicaţii folclorice e sămănătorist, iar la Minulescu autohtonizarea recurge uneori la *citate* folclorice. Goga aplică sensibilităţii lui funciar autohtone o sentimentalizare simbolistă în care nu e numai simbolism.

Raportat la primul volum al lui Octavian Goga (*Poezii*, 1905), ultimul (*Din larg*) era socotit de N. Iorga ca „plutind deasupra vieţii", avînd un fel de *morbidezza*, elegiacul eroic dispăruse. Goga, aşa cum mărturisise, se scufundase — în perioada lui de ascensiune poetică — „în marele suflet al ţăranului nostru", îi cunoscuse „taina de familie", „misterul de leagăn al acestui popor", simţise că poezia „vine de foarte departe". Acum, în ultimele volume, şi mai exact în ultimul, viziunea mai diluat folclorică devine mai degrabă expresie simbolistă, clopotul fiind egal cu jalea, satul şi copilăria, cu un paradis pierdut. Raportarea la sat se face aproape obsedant ; de aici impresia, uneori, de manierism a versurilor de după 1916.

În poemul intitulat simbolic *Din larg*, aude „cîntecul de vechime" al vieţii sau aude „viaţa ce-şi întinde hora". Noaptea dintîi — în care s-a

născut poezia în poet (totul e luat la modul simbolic) — „era o noapte de baladă". Dar simbolismul acestei nopți baladești e dublat de construcția comună simboliștilor din epocă: „Superba nopții serenadă / Cînta pe-a mărilor pustie". Darul poetic (în *Poetul*) vine ca o ursită din credințele populare: „...ursita care scrie / Cărarea din copilărie".

Departe, pe front, în Moldova, în *Bivuac*, la *Akerman*, într-un groaznic pustiu, singura manifestare a vieții, simbolică și ea ca forță evocatoare, e „o doină veche de pe Jiu", zisă din fluier. O *Horă a morții* reactualizează tipul versificărilor mai vechi: „că nevasta și norocul / Prea ne-așteaptă-n sat, la noi".

Pustiul din versurile unui Minulescu sau Demostene Botez se consumă în camere triste sau în peisaje citadine; la Goga pustiul populează o casă de țară cu perdele trase la ferești și cu ograda goală. Chiar combustia cărbunilor — simbolizînd viața — se petrece în cadru rustic: „în vatră", alături de o „lespede de piatră". Un amurg notat la Palermo în 1921, într-un parc de orhidee ce se aseamănă cu-o catedrală, cînd curcubeie roșii se frîng „pe-o cruce sepulcrală", poetul și imaginara sau reala iubită se simt „ca doi eroi dintr-o *baladă*". Spasmurile mării nu se mai zbat eminescian — într-o poezie, tot cu intenționalitate simbolistă, intitulată *Resurrectio* — ci joacă o *horă*. Imaginea n-are propulsiunea simbolică a satului, dar e un fragment din ea.

De multe ori trecutul — în care condensa imaginea copilăriei sau a satului — apare reconvertit în notații mai comune, din recuzita simboliștilor notorii: „Departe, trecutul, bătrîn cerșetor, / Ne cîntă *umil* din chitară". Am subliniat cuvîntul umil fiindcă ni s-a părut că toate imaginile acestea simbolice ale satului au devenit umile, nu mai au nici forță evocativă și nici valoare simbolică. Cei trei chiparoși din Riva par „trei *sfeșnice* stinse", dar nu dintr-o biserică de țară, ci dintr-un *templu* în ruine.

Dacă lexicul aproape regional din primul volum de poeme (1905), se generalizează pe scheme de vocabular rustic mai general în poezia de după această dată — fenomen coincident cu trecerea de la o poezie de inspirație națională la una mai socială, fapt declarat și de poet —, simbolismul folcloric puternic din volumele *Ne cheamă pămîntul* (1909), *Din umbra zidurilor* (1913), *Cîntec fără țară* (1916) devine mai decorativ, deși mai rafinat, în ultima culegere postumă (*Din larg*). *Jalea* pe care o duceau *tustrele Crișuri*, revolta vijelioasă a Oltului, devin melancolie sau nostalgie. Imaginile complexe, cu sonorități grave, devin construcții delicate, lucrate impresionist, cu grijă de bijutier, la un foc de laborator, nu la combustia de lave vulcanice din primul volum: viața e compusă din clipe, ca niște mărgele înșirate pe un „tainic fir", de-o „mînă preacurată"; în fața morții poetul se oprește: „Eu mă opresc să-mi văd întrega salbă / Și văd atunci că *tortul* meu de clipe / L-a *depănat* aceeași mînă albă...". Mărturisirea, făcută tîrziu, în preajma morții, nu trebuie interpretată ca o dezertare, ci ca o confirmare a unei lumi rustice, care nu l-a părăsit niciodată pe poet; din *atmosferă*, din *mediu*, din *realitate* istorică a devenit *simbol*. Poetul trist constată că n-are-n suflet, la bătrînețe, „nici zumzet de *colindă*", nici „chiote de *nuntă*". În versurile lui Baudelaire, în nevrozele lui multicolore, Goga vede *brume* și atîta *toamnă*; pe Händel îl ascultă „ca printr-un fum sfințit de *denii*",

contemplînd o pădure domesticită"; la Marienbad îi e dor de pădurile carpatice, „unde e *zvon de clopot și secure*". Acest panrusticism memorial nu e decît un simbolism mai general al unei lumi pierdute, la care se raportează sentimental fiecare gest și fiecare cuvînt[2].

Simbolismul lui Goga trebuie apropiat de perioada de autohtonizare a inspirației din poezia lui Minulescu; la Goga însă convertirile sau reconvertitile au naturaletea unui om care cunoaște temeinic limbajul satului și de aceea nu utilizează citate, ci doar simboluri, cuvinte sau imagini care colorează și dau semnificații. Într-o cercetare asupra simbolismului românesc, mișcare care propulsează peisajul citadin ca poezie la antipodul lumii rurale, trebuie să se vorbească și de această originală evoluție a simbolismului la noi, în care Goga constituie un subiect, și-n care evoluția spre simbolism se face mai organic decît la alți poeți.

Contactul lui D. Anghel cu poezia populară și cu folclorul în general a fost stabilit în cercetările anterioare studiului nostru: *Fata din dafin*, *Liniște*, *Povestea celor necăjiți*, *Alaiul vechiturilor*, *Ziua codrilor de brad*, *Răzbunarea bujorilor*, *Jertfa* etc.

Poetul a făcut într-un fel și folcloristică, scriind despre Charles Perrault (articolul *Pe un volum de Charles Perrault*, 1910). Trebuie să amintim poemul dramatic *Legenda funigeilor* (din *Caleidoscopul lui A. Mirea*), scris împreună cu St. O. Iosif, unde se pleacă de la o tradiție populară; referitor la folclorul germanic ar fi de amintit, în aceeași suită lirică, imaginea regelui din Thule care-și azvîrle cupa în mare sau poezia *Visul unui Nibelung* (1907) din *Fantezii*. Tangențe se pot găsi, dacă am exagera puțin exegeza noastră, și cu folclorul italian sau francez. În volum a publicat versuri populare spaniole, iar în reviste a tradus folclor italian, francez, grecesc. Iată cîteva versuri italiene:

Fac un cîntec pentru tine
Firicel de iarbă verde,
Mai mult cine te iubește
Decît mine vremea-și pierde.

Versurile traduse din folclorul spaniol sînt intitulate *Populare spaniole* și par a fi tălmăcite după un intermediar francez[3]. Transpunerile în limba română nu sînt și mutații spirituale de ordinul esențelor, îmbrăcînd ideile originalului într-o sensibilitate specifică poporului nostru:

Cînd a fost să naști, cu tine
S-a umplut lumea de flori
Iară la botez în strane
Ți-au cîntat privighetori.

Nu putem însă trece cu vedere faptul că, prin traducerea folclorului spaniol, D. Anghel face o poezie de *factură cultă* din recuzita sămănăriștilor, deși intenționat apelul la folclorul altor popoare nu e decît o *evaziune* estetică.

În proză găsim, așa cum am indicat la începutul secțiunii, numai motive folclorice care dau textului mai multă autenticitate. În poezie,

[2] Pentru legăturile lui Goga cu simbolismul francez a se vedea și Ovidiu Papadima, *Căile omului și ale naturii în poezia lui Goga*, în „Steaua", XVII (1968), nr. 3, p. 39—42.

[3] Zaharia Macovei, *D. Anghel și folclorul*, în „Limbă și literatură", 11, 1966, p. 489.

vorbim de poemele care l-au impus în timp, folclorul nu apare în sinteze organice și nici în difuziuni semnificative. Ca și la Macedonski, proza lui Anghel e mai interesantă decît poezia în istoria modernismului.

Ovid Densusianu împinge simbolismul spre „atingerile cu viața de azi". Era normal ca prin contactul său teoretic cu folclorul (culegător și teoretician) să ajungă să scrie și poeme de inspirație folclorică. Ovid Densusianu are însă o poziție paradoxală în cadrul istoriei poeziei românești, manifestînd o repulsie față de poezia idilică sămănătoristă, respingînd „țărănismul"; în genere, nu recomanda și nu cultiva tematica rurală, deși se ocupa de folclor și etnografie. Astfel nu putem vorbi de izvoare sau viziuni folclorice distincte în poezia lui Ervin, ci numai de infuziuni.

Fără să-și teoretizeze autohtonismul, Ion Minulescu ajunge de multe ori la decupaje dintr-un folclor de circulație subcitadină.

Cunoscut ca un notoriu simbolist, poate cel mai difuzat poet al curentului, Ion Minulescu practică un simbolism autohtonizat, poate un simbolism arbitrar, într-o concepție puristă. În *Mărturisirile* publicate în 1941[4] își amintește că începuturile sale literare au plecat de la folclor: „Îmi petreceam timpul într-un pătuiag primitiv, dar foarte romantic, pe care tata mare mi-l construise în vîrful unui nuc secular.

„Primul meu turn de fildeș a fost, după cum vedeți, un simplu copac în vîrful căruia ascultam uruitul trăsurilor ce treceau înspre gară, sau înspre oraș, lătratul cîinilor de care împrejurimile erau pline, iar noaptea mai ales, chiuitul pîndarilor și chiar pocnetele pistoalelor cu cremene. Ceea ce mă impresiona însă mai mult decît toate aceste distracții naive erau apusurile de soare, cînd pe șoseaua fierbinte încă de soare și plină de praf, grupurile de muncitori, bărbați și femei, treceau spre casă cîntînd în cor:

Olteancă din Slatina,
Cu ochi mari cît strachina...
Olteancă din Drăgășani
Cu sînii cît zece bani...

Sînt primele versuri pe care, fără să le fi uitat, le învățasem totuși pe din afară, cu ușurința lăutarului țigan, care-ți fură melodia după ureche, — versuri care mai tîrziu aveau să deștepte în mine gusturi să mai învăț și altele, pînă ce într-o bună zi m-am trezit scriind versuri chiar eu". Versurile vor fi reluate și integrate într-un poem din 1936.

Dacă după 1930 folclorul, ca izvor tematic, devine la Ion Minulescu o simplă evaziune estetică, un simplu itinerar exotic sau mai exact o compensare metaforică a exotismului, poeziile de debut, necuprinse încă în volume, sînt, unele, exerciții literare pe teme direct folclorice. În „Foaia pentru toți" (II, nr. 12, din 26 februarie 1898, p. 133) — director folcloristul D. Stăncescu —, în același număr în care debutează și simbolistul Eugen Ștefănescu [-Est], I. Minulescu [- Nirvan] publică un fel de preludiu la o baladă erotică folclorizantă, în rețetă sămănătoristă, intitulată *Sub meri*:... „Sfios eu te țineam de mînă / Și tu mă ascultai

[4] Ion Minulescu, *Nu sînt ce par a fi...*, în „Revista Fundațiilor", VIII (1941), nr. 10, p. 57—78.

uimită / Îți povesteam un basm c-o zînă / Ce de un prinț era-ndrăgită // ...// De ce nu vrei să mai m-asculți / Să-ți spun povestea cea cu zîna?".

În nr. 28/1898 al aceleiași foi, poetul inventează un basm în versuri, *Zîna lacului. Din poveste*, dedicat „prietenului George Stănescu", datat 1 ianuarie 1896, Pitești. Dacă în unele poeme ca *Ce faci tu?* (ibidem, nr. 50/1898) va eminescianiza („De-ai ști tu ce farmec dulce e sub teiul singuratic"), *Zîna lacului* ezită între ritmul lui Coșbuc și al lui Eminescu. E o poveste în care se simte imitația : O *zînă* se îndrăgostește de un necunoscut prinț : „E liniște, din lacul clar / S-a ridicat încet o zînă, / Pe cap ea poartă o cunună / De pietre de mărgăritar". Într-un peisaj romantic lunar, prințul, luminat de razele luceafărului, pleacă la oaste, și zîna rămîne plîngînd, așteptîndu-l : Și-au stat mult timp așa-mpietriți / De jalea lor omorîtoare / Părea și luna plîngătoare / Și teii toți păreau vrăjiți...". Dar prințul moare în lupte, și-n urma lui rămîne jalea : „Cînd auzi sărmana zînă / S-a cufundat în lac pe veci... / Și azi p-acolo dacă treci / Pe cer cînd strălucește luna, / Auzi din fundu-i argintiu / Venind un vuet nesfîrșit.../ Și crîngul verde-a-mbătrînit / Și-n jurul lacului... pustiu".

Se pare că poemul fusese respins de revista „Viață nouă" a lui D. Caselli (vezi *Poșta redacției*, nr. 3/1898 : „Prea lungă-i, sfîrșitul slab".) Din aceeași perioadă de inspirație semifolclorică datează și *Povestea* erotică publicată în revista „Carmen", I, nr. 10, din 5 septembrie 1899. Aceste poeme de debut însă nu sînt decît exerciții, pe care le-a părăsit după perioada de inițiere pariziană.

Începînd cu volumul *De vorbă cu mine însumi* (1913), exotismul lui Minulescu devine simplă metaforă ; inspirația sa se autohtonizează ; paradoxele, comentariile, cîntecele, care rămîn totuși simboliste, se aplică unei materii, unor esențe românești, fără să devină, din punct de vedere folcloric, sinteze adînci. Folclorul e difuz : într-un *Cîntec de leagăn* face apel la „paza Ursitoarelor", începe să apară cîte-o „amiază rurală", cîte-o „seară rurală", în care găsim mai ales atmosferă, o poemă-n pianissimo e decorată cu „brațele troiței oltenești de la Corcova" sub care poetul face o invitație erotică : „Hai să ne iubim în cinstea / Lui Giacomo Casanova !", o *rugă* e croită pentru *Duminica Floriilor*, alta pentru *Ziua schimbării la față*, pentru *iertarea păcatelor* sau pentru *mîntuirea copiilor din flori. O spovedanie* are chiar o contextură folclorică impulsivă : „Mă doare tot ce-a fost / Și nu mai este... / Mă doare Cosînzeana din poveste. / Furată și ascunsă de un Smeu, / Cu care Făt-Frumos — / Adică eu — / Mă războiam pînă făceam din el / O mînă de țărînă. / Ca-n urmă, dezrobita mea stăpînă, / În locul tradiționalului inel. / Să-mi dea un rendez-vous cu taxă la hotel". Rîndurile pentru *Mi-Tzu-Ko* sînt concepute în trohei : *„Zi cu soare / După ploaie / În odaia mea — odaie"*. O primăvară rurală e dedicată, semnificativ, doctorului V. Voiculescu : „Primăvara, fată mare, / A sosit în sat la noi / Ca un cîntec de cimpoi".

Poemul *Rînduri pentru păsările călătoare*, dedicat lui Octavian Goga, e scris în 1908 în cadrul unui concurs inițiat de „Viața literară" (redactor Ilarie Chendi), concurs care prevedea premierea celor mai realizate versuri scrise pe motive folclorice ; versurile sînt, evident, stilizate după modelul popular, dar păstrînd tonalitatea și jovialitatea minulesciană : „Frunză galbenă uscată / Frunză ce-ai fost verde-odată / Șterge-ți ochii

de rugină / C-a intrat toamna-n grădină" (...) „Au rămas doar ciorile / Să păzească morile—/ Morile ce macină, / După vechea datină,/Zodia-nceputului / Cu păcatul trupului" ...

Romanța inimii are aceeași structură : „Inimă, ciutură spartă / Cui mai duci apă la poartă".

Într-un poem autobiografic, *Nu sînt ce par a fi* ..., reia amintirile legate de Slatina. Poate e singurul poem din toată creația ultimă a lui Minulescu în care putem vorbi de o paradoxală și exterioară mimare folclorică ; dispare citatul, dar nu avem totuși de-a face cu amploarea unor influențe de structură : „Sînt cel din urmă strop de vin / Din rustica ulcică de pămînt / Pe care l-au sorbit pe rînd / Cinci generații de olteni—/ [...] Că vinul vechi de Drăgășani, / M-a-ntinerit cu trei sute de ani./ Cînd fetele din Slatina / Cu ochii mari cît strachina ...".

Dacă s-ar face o istorie a *romanței* sau *cançonetei* românești din literatura cultă, de la Anton Pann, C.A.Rosetti, Eminescu la Ion Minulescu, s-ar putea descifra interesante relații cu structuri folclorice ale fiecărei epoci prin comparație cu *cîntecul de lume*. Liedul cult are la origine cîntecul popular ; enorma distanță în timp de la emanciparea speciei nu exclude drumul invers : unele *cîntece* de Goga sau Minulescu au devenit populare, cîntărețul nemaiștiindu-le autorul. Minulescu chiar mărturisește că șansoneta franțuzească l-a influențat direct ; el chiar aduce elogii unui mare șansonetist ca Delmet (1862—1904). Romanța lui Minulescu poate fi legată de folclorul citadin al epocii și interpretată ca un simil folcloric ; recentele editări discografice trec unele romanțe de Minulescu în categoria cîntecelor fără autor. Ca un argument în favoarea cercetării *romanței* citadine ca simil folcloric sau ca realitate folclorică directă cităm un text minulescian adaptat în perioada studiilor în Franța (1900—1904) unei melodii, șlagăr pe atunci, pe care studenții o cîntau fără să-i știe autorul. Studenții români i-au cerut lui Minulescu să le compună un text românesc, și *cîntecul* a devenit „obligatoriu" pentru petrecerile „neogoliarzilor" români din capitala Franței de atunci : Erau doi amanți—/ Doi amanți ca două turturele / Erau doi amanți / Dar păcat că nu prea aveau sfanți... (*Romanța albastră*)[5]. E vorba mai mult de o badinerie literară, fără conținut și mai ales fără lexic folcloric. Folclorică aici e difuziunea melodiei. Minulescu e un romantic citadin, judecîndu-i tribulațiile boeme, maniile lirice ambulatorii, contactul direct cu publicul, structura orală a stilului, ca la cîntăreții populari, dar îi lipsește marele patos al romanticilor, fiorul unor interiorizări care să constituie așa-zisul „fior metafizic" al poeziei sale. Romantică la Minulescu este mai ales contagiunea poetică pe care a exercitat-o și o exercită încă. Minulescu a impus la noi sensibilitatea simbolistă printr-o modalitate romantică, adaptată prin convertiri, chiar dacă anarhice, la relațiile românești. N-am insistat în a depista urme folclorice în versurile lui Bacovia, pentru a nu forța nota cercetării noastre. Pe alt plan, Bacovia și Pillat se încadrează mai mult perioadei interbelice. Pentru a completa contextul lucrării citățm o poezie care-l apropia de Iosif și Goga prin sentimentul de dezrădăcinare psihologică în lumea orașului : „Sînt un străin ... / Azi m-a uitat de mult pămîntul / Nici țarina

[5] Publicată de Th. Alexandru Munteanu în *Almanahul literar* al Uniunii scriitorilor pe 1970, după un text original.

nu mă mai ştie ... / Mă port / cum aş purta un sac de moaşte / Al unui mort într-o pustie ...

Sinteze. Departe de a vedea în folclor un izvor structural, simboliştii găsesc în poezia populară şi în etnografie o *zonă* exotică, mai exact o resensibilizare exotică, un exotism mai la îndemînă. Antiruralişti pe plan ideologic, simboliştii înlocuiesc tema folclorică din sămănătorism cu ideea de *evaziune*, nu în sat, ci în *misterul* lui; pentru poeţii civilizaţiei excesive vegetalul naturalist constituia o evadare, pentru excesul de citadinitate satul (stilizat sugestiv, mai degrabă *lumea* lui) devenea, paradoxal, o evaziune metaforică. Chiar evaziunea în antohtonism a lui Minulescu era o metaforă exotică, era înlocuirea unei realităţi exotice cu un simţ exotic. Recent s-a încercat explicarea autohtonizării poeziei lui Minulescu prin contactul cu folclorul (vezi „Revista de istorie şi teorie literară", tomul 19, nr. 1/1970, p. 117—119), dar concludentă în acest caz e numai ideea de *exotism*, pe care o sugerăm în acest articol. Vorbind despre Goga, într-un context asemănător, G.Călinescu făcea precizarea că „înrîurirea simbolistă s-a exercitat şi asupra poetului ardelean, fără să-i fi modificat structura"; *satul*, element de atmosferă folclorică, de viziune a arhaicului, „ţine la el locul *cetăţii moarte* a poeţilor flamanzi însetaţi de linişti şi monotonie" (*Istoria literaturii române, compendiu*, ed. II, 1968, p. 218). La simboliştii nu putem spune că se aplică prin apelul la folclor un fel de sămănătorism fără să le modifice structura; lucrurile sînt adevărate numai invers. Apelul la un sat simbolic ar face, într-o argumentaţie speculativă, din Lucian Blaga un ultim simbolist român, iar din Fundoianu un modernist invadat de tot ce este esenţial poetic într-o subliniere ideală a sămănătorismului. Pornind de aici, tradiţionalismul românesc, prin marii lui poeţi (Pillat, V.Voiculescu în primul rînd), nu e decît o evoluţie a modernismului, aplicat ca specificitate universului nostru spiritual.

ALEXANDRU ODOBESCU

AL. PHILIPPIDE

În lumea necuprins de vastă a lecturii se pot face (și s-au făcut chiar, dar prea puțin) o mulțime de categorisiri în ce privește felul în care o pagină scrisă se înfățișează cititorului; mai exact spus: felul în care o pagină scrisă te îndeamnă s-o citești.

Horațiu, într-un pasaj din *Epistola către Pisoni*, *De arte poetica*, a exprimat acest lucru, măcar în parte, poate că el cel dintîi, dar numai în ce privește poezia în versuri:

„O poezie este ca și un tablou; una are să-ți placă mai mult dacă ai s-o vezi de-aproape, alta dacă ai s-o vezi mai de departe. Uneia îi place penumbra, alta, căreia nu-i este frică de pătrunderea criticului, va voi să fie privită la lumină. Una a plăcut numai o dată, alta va plăcea reluată de zece ori". Acesta e celebrul pasaj care începe cu *Ut pictura poesis*, de-atîtea ori amintit numai cu aceste trei cuvinte și interpretat tot de-atîtea ori ca și cum Horațiu ar fi vrut să spună că poezia este la fel cu pictura, că aceste două arte ar fi așadar la fel în esența, în procedeele și în efectele lor. Horațiu n-a vrut să spună aceasta. A spus numai că o poezie trebuie judecată așa cum trebuie judecat un tablou, după individualitatea ei, că trebuie, cu alte cuvinte, să adaptăm judecata noastră la natura fiecărei poezii în parte.

Am făcut această digresiune, în chip neobișnuit liminară, din două motive. Mai întîi pentru că avînd a mă ocupa de Odobescu, m-am lăsat influențat de stilul său digresiv (îndeosebi de acela din *Pseudokynegheti-kos*), și, în al doilea rînd pentru că cu vorbele lui Horațiu cred că voi sprijini și mai bine afirmația mea de la început și anume că are o mare însemnătate felul în care o pagină scrisă te îndeamnă s-o citești, însemnătate apreciabilă mai cu seamă cînd este vorba de Odobescu. Într-adevăr, cîți scriitori, atîtea îndemnuri la lectură și tot atîtea moduri de-a citi, moduri rezultate din îndemnurile diferitelor stiluri. Un stil te îndeamnă la o lectură repede, fără răgaz, pe nerăsuflate, altul la o citire pe îndelete, cu întoarceri și cu pauze meditative, altul te poartă ca pe apele unui rîu de șes, altul îți dă senzația unui urcuș în munți — și așa mai departe, exemplele se pot înmulți.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 63–65, BUCUREȘTI, 1971

Ce impresie, în această ordine de idei, dă stilul lui Odobescu? Cum te îndeamnă s-o citeşti o pagină sau alta din *Pseudokyneghetikos*, lucrarea sa principală din punctul de vedere al stilului?

Scrisul lui Odobescu îndeamnă la lectură înceată. Din cauză că tonul este domol fără lîncezeală şi prelung fără prolixitate, această încetineală, prin meandre chibzuit aduse, prin digresiuni întotdeauna cu schepsis făcute, nu moleşeşte atenţia şi o ţine mereu trează. Fraza e mlădioasă, lucrată cu grijă, construită temeinic şi tinde către un efect, nu de surpriză ci de împlinire.

„Oare ce desfătare vînătoarească mai deplină, mai nețărmurită, mai senină şi mai legănată în dulci şi voioase visări poate fi pe lume decît aceea pe care o gustă cineva cînd, prin pustiile Bărăganului, căruţa în care stă culcat abia înaintează pe căi fără de urme? Dinainte-i e spaţiul nemărginit; dar valurile de iarbă, cînd înviate de o spornică verdeaţă, cînd ofilite sub pîrlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijarea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca muşuroaie de cîrtiţe uriaşe, movilele, a căror urzeală e taina trecutului şi podoaba pustietăţii".

Şi acum, o descriere ce are un obiect cu totul diferit:

„A fost fără îndoială un vînător inspirat şi a ştiut să mînuiască bine arcul şi săgeţile artistul sub a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră şi sprintenă fecioară de marmură care s-avîntă, ageră şi uşoară, sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despecată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capu-i, cu perii sumeşi la ceafă în corimb şi pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfăşoară ca un brîu talia sveltă, şi cutele veşmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar braţele-i goale, unul se încovoaie în sus ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celălalt se reazimă pe creştetul cornut al ciutei".

O trăsătură care apropie între ele amîndouă aceste descripţii, una de natură, alta de artă, este lipsa pitorescului verbal, a metaforii colorate. Expresiile vor, în amîndouă descripţiile, să prezinte fără înfrumuseţare obiectul; caracterizările sînt de idei nu de imagini: movilele Bărăganului sînt „taina trecutului şi podoaba pustiei"; pe fruntea Dianei „se strecoară un prepus de mînie". Simţul măsurii şi nevoia armoniei conduc stilul lui Odobescu. El este mai sensibil, poate, la priveliştile de artă decît la acelea ale naturii. Singur spune într-un loc din Falsul tratat de vînătoare că decît vînătoarea îl interesează mai mult „impresiile pe care ea le produce asupra imaginaţiunii şi asupra simţămintelor omeneşti, atît prin împărtăşirea omului la însăşi acţiunile ei, cît şi prin descrieri literare, prin imitaţiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare". Aceste vorbe se cuvine să fie luate ca o declaraţie de principiu a lui Odobescu în ce priveşte scrierile sale literare. El este, prin fire şi prin formaţie intelectuală un observator al activităţii artistice a omului, aşa cum Stendhal, după caracterizarea ce şi-o dădea singur, era „un observator al inimii umane". Odobescu, din cauza aceasta, descrie în primul loc senzaţii de artă. Lucrul acesta se vede şi din cele două povestiri ale sale, *Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna*. Aici descrierea mişcărilor sufleteşti ale personajelor este convenţională, într-un ton care de multe ori dă o impresie de exaltare romantică forţată, din cauză că el este nepotrivit cu firea scriito-

rului. În schimb, atunci cînd este vorba de descrierea locurilor, mai exact a aşezărilor omeneşti, interioruri de case, veşminte, podoabe, unelte, adică de tot ce este produs al meşteşugului şi al artei, stilul devine sobru, precis, aproape ştiinţific exact, şi fraza îşi recapătă imediat mişcarea ei înceată şi cumpănită, proprie lui Odobescu, chibzuită, cum am mai spus, chiar şi în digresiunile sale. Amintesc, de exemplu, descrierea caselor domneşti din Bucureşti, în *Doamna Chiajna* şi, tot acolo, sosirea ginerilor greci ai lui Mircea Ciobanul, cu descrierea hainelor şi a podoabelor acestora, totul însă, şi aici ca pretutindeni, fără imagini, fără pitoresc, cu minuţie de inventar, în perioade de mare cumpănire verbală.

Odobescu reprezintă în literatura noastră cu strălucire tipul de scriitor cultivat, de écrivain lettré. Amintiri de lectură îi împînzesc stilul. Şi aceasta pînă într-atîta încît, de exemplu, în finalul basmului cu *Fata de piatră*, care închee *Pseudokyneghetikos*, el introduce pasaje traduse din cîţiva scriitori străini, fără să ia în seamă faptul că efectul acestor pasaje este cu totul nepotrivit într-un basm povestit de un ţăran. De altfel, basmul acesta este scris într-un stil rafinat, care e mult al lui Odobescu şi foarte puţin al ţăranului povestitor. Totuşi acest lucru nu distonează tocmai din pricină că scriitorul a vrut înadins să dea acest ton povestirii, punîndu-şi interlocutorul să vorbească cum vorbesc păstorii din *Eglogele* lui Virgiliu, adică în chip măsurat, armonios şi cu bun gust desăvîrşit. Odobescu are în cel mai mare grad acest bun gust, care e atît de greu de definit, dar care se simte imediat la lectură. Se cuvine deci, şi este de mare folos, ca oridecîteori în literatură se simte lipsa acestui bun gust să ne întoarcem cu gîndul la Odobescu, aceasta nu ca să-i imităm stilul, ci numai ca să ne aducem aminte că gustul, indefinisabil dar sigur, există. Glumeţi răutăcioşi spuneau pe vremuri despre Buffon că înainte de a se aşeza la masa de scris el se îmbrăca de gală şi îşi punea manşete de dantelă. Chiar dacă moda manşetelor de dantelă a trecut demult, metoda scrisului îngrijit cu gust n-a pierit — şi nici nu trebuie să piară. La păstrarea acestor însuşiri de armonie şi de gust, Odobescu poate contribui, mereu, în chip considerabil.

PERSONALITATEA LUI AL. ODOBESCU

AL. DIMA

Se citează deseori, în legătură cu Odobescu, o mărturie a lui prin care declara că s-a străduit totdeauna și mai ales după 1854, în preajma întoarcerii în țară, *să-și dureze un palat sau o colibă pe locul viran al literaturii și artei române*, cum spunea ei. Modestia și umorul se împleteau aci, dar — de fapt — scriitorul nu se așeza cum credea, pe un loc viran, o dată ce acesta era populat încă din prima jumătate a veacului de Cârlova, Gr.Alexandrescu, Negruzzi și V.Alecsandri, cel puțin. Odobescu avea să-și clădească dacă nu „un palat", totuși dreptul la stima și prețuirea contemporanilor și urmașilor, pe mai multe domenii deodată.

Scriitorul apare în perioada de tranziție dintre mișcarea pașoptistă și junimism, între 1855 și 1867, înaintea „României literare" și „Convorbirilor literare", fără a aparține propriu-zis celei din urmă, pe care o anticipă totuși, și se rînduiește alături de aceste reviste, dar, evident, cu un alt spirit, care nu era cel al lui Maiorescu.

De generația din 1848, în mijlocul căreia trăise de fapt la Paris și pe ai cărei reprezentanți i-a cunoscut, în juneție, îl leagă o întreagă serie de tendințe pregnante: democratismul său autentic, împotriva atitudinii tatălui, avîntul necurmat spre progres, teoretizat de numeroase ori și aplicat concret pe diferite tărîmuri, enciclopedismul său vădit și variat. Trebuie adăugat, de îndată, că toate acestea s-au grefat pe temperamentul său și că au devenit o axă perpetuă a activității sale deși, în fond, el a depășit pașoptismul, după cum vom arăta mai departe.

Față de junimismul ce avea să-i urmeze și cu care a avut mai puține relații, Odobescu ne înfățișează figura unei personalități — cum spuneam — care îl anticipează. Scriitorul se apropie într-adevăr, prin temeinica lui formație culturală, de tipul de om de știință pe care-l preconizau „Convorbirile literare". Informație largă și recentă, distincție în prezentare, atenție pentru estetic, nu însă în sens hegelian, ca la „Junimea", ci în cel general-clasic, antic. Acestea au și fost trăsăturile pe care Odobescu avea să le imprime „Revistei române pentru științe, litere și artă" dintre 1861—1863. De pe acum e izbitoare împletirea omului de știință cu artistul, observată de toți care l-au cunoscut.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 67—69, BUCUREȘTI, 1971

Într-un studiu mai vechi al nostru, încă din 1935, încercasem o situare a lui Odobescu în *tipologia* personalităţilor, preconizată de filozoful Eduard Spranger. Acesta distingea, de pildă între o personalitate politică, una etică, o alta ştiinţifică şi se numără printre acestea şi personalitatea estetică, caracterizate fiecare prin structuri psihologic distincte. Nu e dificil să-l încadrezi pe Odobescu în cuprinsul categoriei din urmă. Simţul perpetuu al concretului, preferinţă pentru caracterul individual al lucrurilor, tendinţa spre pitoresc, o permanentă atitudine contemplativă, îl predestinează acestei caracteristici. În istoria culturii şi literaturii noastre din secolul trecut, Odobescu se înveşmîntă cu acest specific indiscutabil. Contemporanul său Maiorescu era numai un teoretician, scriitorul nostru devenea în plus şi un beletrist.

Domeniile în care a lucrat sînt de toată lumea cunoscute, dar se dovedeşte totuşi necesară o punctare mai precisă a lor. În teoria literaturii şi artei a generalizat concepţia lui Kogălniceanu, baza naţională a celor două domenii, în lingvistică s-a situat pe linia scriitorilor legaţi de limba poporului, ca şi în cadrul folcloristicii, dar a adus în plus, în toate acestea, prestigiul clasicismului greco-latin, în istorie şi arheologie a alăturat pasiunii cercetătorului emoţia artei şi a adăugat talentului ştiinţa. În acest fel s-a putut diferenţia de contemporani, construindu-şi o fizionomie proprie.

În multe din aceste domenii Odobescu a utilizat şi aplicat o metodă puţin folosită în timpul său, în primul rînd, comparatismul. L-a aplicat în lingvistică, în istoria literară, dar mai ales în folcloristică, în care plecînd de la motive naţionale, a trecut la cele ale popoarelor balcanice, spre a urca apoi semeţ, spre antichitate. El a fost, de altfel, unul din primii cercetători cari au înţeles că baza folclorică a literaturii române poate fi coroborată cu străvechiul ei fundal clasic. Pe acelaşi drum va purcede apoi B.P.Hasdeu, cu o ştiinţă şi mai uriaşă, şi cu îndrăzneli şi mai mari.

Tendinţa enciclopedică e ilustrată la Odobescu şi prin unele preocupări practice ale lui, care nu trebuiesc cu totul ignorate. Ne gîndim la propunerile lui reformatoare în materie de învăţămînt şi la unele iniţiative de succes, legate de şcoala normală superioară.

Literatura lui Odobescu poartă, după cum se ştie, pecetea împletirii savantului cu artistul. Tematica apare, deopotrivă, în *Pseudokyneghetikos*, dar şi în nuvelele lui istorice. Se poate vorbi chiar de o opoziţie dintre cele două metode care a dăunat totuşi, în fond, ambelor. Artistul a învins însă pînă la urmă.

Aglomerarea faptelor din *Pseudokyneghetikos*, numeroasele citări din istoria artelor, nu au nici aspectul fişelor alăturate, nici pe cel al unui mozaic artificial. Scriitorul le stăpîneşte cu graţie, le înviorează cu varietate, le reliefează prin contexte plastice. Studiul ştiinţific trece astfel pe nesimţite în umbră, utilul devine dulce, şi emoţia învăluie rigiditatea cunoştinţelor. Consideraţiile nu o dată savante, interesînd şi prin ele însele, sclipesc de aprecieri estetice şi stilul — simetria cunoscută a frazei lui Odobescu — înlesneşte şi pe această latură atingerile lui cu arta. De aceea *Pseudokyneghetikos*, nu poate fi caracterizată ca o cercetare ştiinţifică propriu-zisă, deşi intenţia nu-i lipseşte, nici tematica, nici metodele, nici informaţia. Biruie însă pînă la urmă structura artistică şi lucrarea devine,

ceea ce s-a spus de mult, un strălucit eseu, adică expresia unui fel de medie geometrică între știință și artă.

Nuvelele istorice, *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna* sufăr însă din pricina invaziei științei istorice. Referințele și izvoarele apar mereu, nu lipsesc nici subsolurile de tot felul. Totuși, e nedrept ca, în comparație cu Negruzzi, să i se minimalizeze calitățile prozei. *Alexandru Lăpușneanu* rămîne modelul genului, capodopera nuvelei noastre istorice, dar nu i se poate nega lui Odobescu vigoarea portretizării lui Mihnea Vodă și a Doamnei Chiajna, nici interesul romantic pentru acțiune, nici largile descrieri ale naturii. Ca și Negruzzi, a sacrificat și el verosimilității artistice exactitatea istorică, pe care, de altfel, studiile epocii nu i-o ofereau.

Nu e prea ușor să răspunzi la întrebarea sumară și sintetică : prin ce trăiește Odobescu astăzi ? Vom spune totuși, încă o dată, că ne impune personalitatea lui estetică, omul și opera împreună, răsfrîngerea epocii la încrucișarea drumurilor istorice, noblețea artei, cîntecul clasic al stilului și, mai ales, întreaga arhitectonică muzicală a operei.

După trei sferturi de veac de la moarte, Odobescu stăruie neclintit în amintirea științei, culturii și artei noastre.

1970, noiembrie

AL. ODOBESCU, DESCHIZĂTOR DE DRUMURI ÎN FOLCLOR

RODICA FLOREA

Curentului progresiv și dominator, de interes și simpatie pentru creația populară, care ia naștere în țara noastră începînd cu deceniile de mijloc ale veacului al XIX-lea, Odobescu nu i s-ar fi putut sustrage nici dacă ar fi vrut. S-a întîmplat însă ca atît fidelitatea față de principiile și apelurile „Daciei literare" (să nu se uite că prin apariția „Revistei române" în 1861, Odobescu încerca o continuare pe plan ideologic a revistei lui Kogălniceanu) cît și apartenența sa spirituală la generația pașoptistă a lui Alecsandri și Alecu Russo, să-l avînte pe Odobescu în întîmpinarea comprehensivă a curentului folcloric pe care-l va îndruma, printre primii, către albia sa științifică. La omul de vastă cultură și de talent exteriorizat în manifestări multilaterale, care era Odobescu — literatul dublîndu-l pe arheolog, pedagogul pe istoric, eseistul pe lingvist și paleograf, — preocupările folcloristice nu vor rămîne minore.

Puținele sale pagini consacrate poeziei populare nu vor avea nici adîncimea nici extinderea cantitativă și calitativă a studiilor lui Hașdeu. Și totuși, inevitabilele erori, filiațiile și etimologiile pe alocuri riscate sau de-a dreptul fanteziste, aparatul critic perimat, din cele două articole prin care Odobescu este numărat în rîndul folcloriștilor români — *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene în raport cu țara, istoria și datinele românilor* și *Răsunete ale Pindului în Carpați* — se estompează, sînt anulate de valabilitatea și viabilitatea intuițiilor sale de geniu, intuiții care-l desemnează ca pionier al folcloristicii în general și al folcloristicii comparate în special. „Cînd vrem să judecăm pe dreptate talentul unui scriitor — spune Odobescu în articolul său despre *Poeții Văcărești*[1] — să ne ferim de a-l scoate din cercul în care s-au dezvoltat și s-au exercitat facultățile sale; spre a-i înțelege mărimea, spre a-i cîntări puterile, spre a-i prețui ideile, limba și stilul, trebuie să nu pierdem din vedere nici țara, nici epoca în care a scris". Potrivit acestui îndemn lucid, raportarea lui Odobescu la epoca sa din punctul de vedere care ne stă în atenție nu-i

[1] În *Opere complete*, vol. II, ed. a III-a, Buc., „Cartea Rom.", p. 44.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 71–75, BUCUREȘTI, 1971

poate fi decît favorabilă, marcînd o treaptă superioară pe spirala evoluției folclorului ca disciplină științifică.

Interesul lui Odobescu pentru folclor se deosebește calitativ de al celui manifestat public de V. Alecsandri sau de Alecu Russo, de care-l legau de altfel, ca și de alți prețuitori ai creației populare, amiciții și admirații literare : — Lui Alecsandri îi publică în „Revista română" mai multe cîntece bătrînești și caută în culegerea de *Poezii poporale* din 1852 culoarea trecutului pentru nuvelele sale istorice ; lui G.Dem.Teodorescu îi prefațează (în 1874) volumul de *„Credințe, datini și moravuri ale poporului român"*, iar despre Ispirescu, în afară de o *Precuvîntare* (1879) la *„basmele păgînești"*, reunite sub titlul *Poveștile unchiașului sfătos*, va vorbi în fața Academiei române în 1887. La Alecsandri, ca și la Russo, preocuparea folclorică nu depășește faza — de altfel întru totul legitimă și necesară — a entuziasmului estetic și național. Cîteva asociații și referiri la proveniența *Mioriței*, marginalii și întîmplătoare, servesc aceluiași unic scop patriotic : ridicarea baladei pe piedestalul „celei mai frumoase epopei păstorești din lume", cum o califică Alecu Russo. Apropierea lui Odobescu de *Cîntecele poporane* e sensibil modificată. Odobescu nu e un culegător de folclor, cu excepția cîtorva versuri populare risipite prin diverse scrieri, nu prelucrează literatură populară și nici nu scrie în manieră folclorică, cu excepția — care însă ține de alt domeniu — a basmului *Feciorului de împărat cel cu noroc la vînat*, înrudit — dacă avem în vedere valoarea artistică și amprenta proprie a scriitorului — cu *Făt-frumos din lacrimă* al lui Eminescu. Odobescu este însă un lector pasionat al culegerilor de folclor român și străin — cîte existau în vremea sa — și un îndrăgostit de creația populară autohtonă, că înaltă expresie a vieții sufletești a poporului nostru. „E un adevăr recunoscut acum — spunea Odobescu în conferința sa din 1851 — *Viitorul artelor în România*[2] — că artele sînt expresia simțirilor unui popor întreg", cerînd muzicii culte să fie creată astfel încît „țăranul să recunoască într-însa *doina*". Mai tîrziu îl va cita insistent pe Herder, care numea poezia populară „glas al poporului" și pe Adam Mickiewicz pentru închinarea adusă cîntecelor poporane ca „speranță a cugetărilor și floare a simțirilor unei nații"[3].

Stăruința pasionată în folclor e proprie romantismului. Om al epocii sale Odobescu este un romantic și un vizionar, dar un vizionar concret și un romantic dublat, chiar copleșit, de clasicul sobru și aplicat cercetării studioase. Cele două studii de folclor, pomenite mai sus — ca să nu ne referim decît la scrierile consacrate exclusiv acestui domeniu și nu la paragrafe risipite prin articole cu alt profil — sînt oglinda acestei structuri intelectuale și temperamentale deosebite. Peste entuziasmul romantic și peste gustul sigur al estetului, care-l făceau pe Odobescu să se oprească îndelung asupra pieselor rare din folclorul românesc — în speță balada *Miorița* — se suprapune complicația și minuția eruditului chemat să urmărească închegarea din elemente disparate a unei desăvîrșiri și să sporească strălucirea acesteia prin determinarea — cu preciziuni bibliografice — a locului ei în tezaurul spiritual al umanității. *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene în raport cu țara, istoria și datinile românilor* precum și *Răsunete ale Pindului în Carpați*, publicate în „Revista română" din

[2] *Viitorul artelor în România*, în *Opere*, vol. I, 1965, îngrijit de Tudor Vianu, p. 126.
[3] *Cîntecele poporane*, în *Opere complete* II, ed. a III-a, p. 3.

1861 sînt primele jaloane ale folcloristicii comparate românești, premergîndu-l pe Hașdeu, căruia îi apărea în „Columna lui Traian", articolul *Cucul și turturica la români și la persiani*, cu un subtitlu avizat: *notiță de literatură comparativă* — abia în 1876. Odobescu face astfel primele încercări de abordare savantă a folclorului și totodată primele încercări — la modul organizat și deliberat — de asocieri și disocieri comparatiste. Prețioasă în primul studiu este aplicarea cercetării la folclorul popoarelor balcanice, întreprindere care subliniază din partea lui Odobescu existența unei zone de interinfluențe și a unui punct de vedere sudesteuropene. Accentuînd importanța documentar-istorică a cîntecelor poporane, Odobescu reclamă necesitatea explorării folclorului popoarelor învecinate: „Vom merge și prin țările vecine, cu care românii au întreținut relațiuni de amicie sau de rivalitate, mai mult sau mai puțin lungi și intime, spre a cerceta în cîntările lor poporane ce datine au schimbat cu noi acele națiuni apropiate pe țărmurile Dunării sau pe plaiurile Carpaților și ale Balcanilor și, repurtînd apoi orice lumină ni se va ivi sau chiar ni se va năluci la țara noastră, ne vom cerca într-astfel să lămurim oareșicum vechile noastre datine. Prin asemenea comparațiuni vom avea, credem, prilejul a dovedi tainica înfrățire ce unește aceste popoare care au trăit secoli îndelungați împărtășind mai aceleași glorii și aceleași nevoi, resimțind aceleași loviri și cîntînd într-un acord, fiecare pe lira sa națională, cîntări de același fel"[4]. Odobescu întocmește o listă — lacunară — de culegeri de cîntece populare — desigur consultate — ale Greciei, Serbiei și României (în 1887 adăuga o notă explicativă, menționînd că lista s-ar putea mări considerabil și că ar trebui adăugate note despre albanezi, maghiari, poloni și malorosieni).

Prețioase, în studiu, sînt și două mențiuni cu caracter teoretic. Mai întîi definirea caracterului oral al folclorului, atestat cu trimiteri la Herder, Montaigne și Platon. Apoi Odobescu socotea necesară, începînd de la data cînd scria aceste rînduri, precizarea, în cercetările folcloristice sau în culegerile de cîntece populare, a epocii și locului compunerii lor.

E ceea ce va încerca să facă în studiul mai întins, intitulat metaforic *Răsunete ale Pindului în Carpați* („Răsunetul" fiind balada *Miorița*), căreia articolul *Cîntecele poporane* îi este hărăzit de autor drept *Introducere*. Odobescu vrea să demonstreze, cu o largă argumentație, — solidă și nouă pentru epoca sa, perimată și îndoielnică azi — că balada *Miorița* are la origine un vechi cîntec grecesc, numit „linos", un motiv străvechi din Tesalia, ajuns în Dacia prin migrația păstorească. Statornicele sale pasiuni clasiciste îl trimit necontenit spre Elada ca spre unicul izvor de frumos.

Subliniind permanența și substratul general uman al motivului — „vechi ca lumea" (cum îl numește) — durerea cîntată la moartea unui tînăr — Odobescu se oprește, pe rînd, cu explicații și trimiteri la texte clasice, la diverse variante ale cîntecului de jale. El se numea *Maneros* — în Egipt, Fenicia și Cipru, potrivit mărturiei lui Herodot și *Bormos* — după Eschil, la frigienii mariandini. În Teocrit, Propertiu și Petroniu, Odobescu descoperă pomenirea unui *Hilas* jelit de Hercul sau a lui *Narcis* plîns la Tespieni. Ajunge — grație lui Homer — la *Linos*,

[4] *Ibidem*, p. 9.

menţionat în *Iliada* fie ca un cîntec de jale al ţăranilor plugari, fie ca un tînăr cîntăreţ ucis de Apolon şi pe care Hesiod îl pomeneşte ca semizeu, părinte al poeziei, alături de Orfeu. Linos se confundă în unele versiuni cu *Adonis*, sfîşiat de mistreţi şi jelit de Venus.

Odobescu face foarte multe lecturi în sprijinul ştiinţific al investigaţiilor sale. Îl pasionează căutarea urmelor acestui motiv, şi încearcă descurcarea labirintului de căi multiple, încrucişate, întrerupte, pe care s-a transmis din loc în loc. Cercetează istorii ale religiilor, pentru a identifica motivul *Mioriţei* în diverse sărbători de cult.

Odobescu descoperă similitudini şi le expune într-o formă de excursie spirituală mascînd minuţia laborioasă şi aridă în cercetarea tomurilor prăfuite. Pagina lui e aerisită, fraza are fluenţa şi eleganţa ce-i sînt caracteristice în maniera eseistică pe care o cultivă. Aparatul critic, trimis discret şi laconic în subsolul paginilor, permit lectura curgătoare şi plăcerea intelectuală pe care această lectură o implică.

Odobescu propune lectorilor filiaţii, asociaţii, identificări de motive care au traversat timpi şi spaţii. O face însă pe tonul causeurului căruia i-au venit întîmplător nişte idei pe care nu are intenţia să le impună tranşant. Frecvenţa interogaţiei la perioadele sale cu ritm şi armonie interioară — semnifică propunerea unor ipoteze în locul unor decizii didactice. Afirmaţiile sale nu au caracterul sentenţios al descoperirilor definitive. Odobescu se întreabă şi întreabă pe cititor asupra valabilităţii ipotezelor sale comparatiste. Frazele sale încep modest cu : „*Dacă* vom căuta pe ţărmurile mărilor răsăritene urmele acestei vechi credinţe ..." sau îşi cere permisiunea de a stabili apropieri tematice : „Urmînd aceiaşi idee, să *avem voie* a străbate într-o clipă secoli îndelungaţi prin care această superstiţiune s-a strecurat neatinsă (e vorba de superstiţia *nălucii*, existentă în cîntecul cu acelaşi nume din culegerea lui Alecsandri, de care se ocupă tangenţial, ca şi de *deochi* şi de obiceiul scuipatului în sîn de trei ori) şi să cercetăm oare nu este aceeaşi credinţă care domneşte în cîntecul următor repetit de poporul român" ?[5] Discernînd două întrupări diferite ale motivului *Linos* — o dată în legendă, care ia o formă statornică circulînd de la popor la popor — şi a doua oară în termenul lexical ca atare, rămas în limba elenilor ca o expresie de mare jale, după cum i-o confirmă, în lectura tragicilor greci, vaietele corului antic : Vai line ! vai line !, Odobescu se lansează în digresiuni filologice cu obişnuita-i manieră reverenţios-modestă : „*să ne fie iertat* a ne lăsa în voia unor asemuiri poate cu totul întîmplătoare..." sau „*Încăodată ierte-ni-se* această digresiune ce nu este fără oarecare însemnătate..."[6] etc. Scriitorul stabileşte analogii fonetice între exclamările de bucurie şi de jale la popoare diferite, pornind de la permanenţa, în aceste exclamări, a consoanei —l—. De la vaietul egiptean *lulululu* — la *eleleu* al grecilor ajunge la *aoleo*, *oliolio*, *alelei* şi *elelei* ale românilor.

Analiza *Mioriţei*, „această elegică şi preţioasă baladă", cum o numeşte,[7] o face despuind-o „de tot coprinsul ei local şi curat atingător de ţările româneşti" şi privind-o exclusiv din punct de vedere comparatist

[5] *Ibidem*, p. 12.
[6] *Ibidem*, p. 19.
[7] *Ibidem*, p. 21.

pentru aflarea identităţilor de spirit cu vechile Linos. Aceste identităţi ar fi : seninătatea în faţa morţii şi cultul primitiv al naturii.

Preocupat de originea şi modul de transmitere a motivului, Odobescu vrea „să ne cercăm — spune el — a descurca iţele istorice prin cari s-au cutreerat această legendă, ca să treacă din imaginaţiunea vechilor cîmpeni eleni, pînă în gura poporului nostru, şi astfel poate vom ajunge a bănui şi ţara şi epoca în carele cîntul elenic şi-a făcut loc în limba română [8] ". Începe prin a face o minuţioasă analiză filologică, lexicală, a baladei, lansînd ideea preţioasă şi nouă a criticii interne a textului, pe care o enunţă destul de clar, cu caracter de definiţie : „Ca să se poată determina cu oarecare preciziune epoca şi localitatea în care a început a se cînta de către o naţiune cîntecele ce nu port în sine o însemnare exactă despre timpul şi scena în care evenimentele cîntate s-au petrecut, critica, în lipsă de dovezi venite din afară, nu poate pune temei decît numai pe unele indicaţiuni, fie cît de rare, provenite din textul chiar al acelor cîntece" [9]. Aceste indicaţiuni sînt, după Odobescu, cuvintele vechi şi locale care au intrat într-un cîntec la o anume epocă şi într-un anume loc. Erori se strecoară chiar cu prilejul acestei critici interne a textului făcută de Odobescu — (stabilirea unor etimologii fanteziste pentru un cuvînt inexistent — *bulucaie* fiind greşeala de tipar care înlocuise cuvîntul *bucălaie*) şi în ediţia din 1887 Odobescu îşi va cere smerit şi umilit iertare de la cititor, după ce îşi mărturisise hohotele de rîs la asemenea farsă filologică. Scriitorul însuşi nu are pretenţia infailibilităţii asociaţiilor sale, pe care le face cunoscute, spontan, cu bucuria descoperitorului care n-a verificat îndelung şi bănuitor veritabilitatea comorilor. „Nu ne încumetăm a pretinde că nu va fi conţinînd erori multe de fapte şi chiar unele apreţuiri şi asemănări prea îndrăzneţe — — spune Odobescu despre studiul său. Stăruim totuşi a crede în transmisiunea şi în răsleţirea cînturilor poporane de la o naţiune la alta..." [10].

E şi în aceste scrieri, ca în toate scrierile lui Odobescu — beletristice fiind considerate pe nedrept doar scenele istorice şi *Pseudokynegetikos* — un joc subtil şi îmbelşugat totodată al spiritului viu, iscoditor, îndestulat doar de aventura plină de neprevăzut a călătoriei — cu mintea — în uriaşa agonisire de frumuseţi materializate sau persistînd în tradiţiile orale ale umanităţii.

---

[8] *Ibidem*, p. 24.
[9] *Ibidem*, p. 26.
[10] *Ibidem*, p. 38.

ALEXANDRU ODOBESCU ŞI UNELE PREOCUPĂRI DE ISTORIA ARTEI „BARBARE" ÎN EUROPA SECOLULUI AL XIX-LEA

RĂZVAN THEODORESCU

Neîndoios, atunci cînd la trei sferturi de veac de la dispariţia tragică a lui Alexandru Odobescu încercăm să deslușim mai bine ecoul operei sale în posteritate, cînd afirmăm noutatea şi perenitatea în cultura românească a multora dintre paginile datorate lui, ca şi atunci cînd voim a-i fixa, încă o dată, locul între contemporani, se cuvine a ne apleca deopotrivă asupra creaţiei sale literare — atît de unitară sub semnul erudiţiei şi al gustului pentru frumos—şi asupra celei ştiinţifice, arheologico-artistice, prin care remarcabilul cărturar — întemeietor al studiilor de istoria artei în ţara noastră — a fost un autentic deschizător de drumuri. Un deschizător de drumuri, mă grăbesc să adaug, de o modernitate uneori surprinzătoare, nu atît sub aspectul tratării subiectelor, în spiritul unei tradiţionale Kunst-archaeologie" unde însă recunoaştem la fiecare pas pana scriitorului iubitor de ample perioade, cît mai ales sub acela al orizontului în care-şi plasa obiectul savantei sale cercetări, orizont larg şi de multe ori încă cu totul nou nu numai în ştiinţa istorică românească ci şi în aceea europeană, la mijlocul şi în cea de-a doua parte a secolului trecut, dacă ne gîndim la ceea ce începuse să constituie pe atunci — în Apusul continentului mai ales — o preocupare tot mai subliniată pentru un capitol încă complet necercetat al istoriei artei universale.

Se ştie prea bine că între toate roadele, atît de felurite, ale activităţii lui Odobescu, puţine stau mai temeinic mărturie pentru vasta cuprindere a problematicii de istoria artelor şi culturii vechi, puţine reprezintă mai fidel tipul de scriitor-savant în care s-au împletit armonios erudiţia cu talentul, fineţea observaţiei cu bogăţia informaţiei şi cu intuiţia unor valori şi semnificaţii estetice şi istorice, ca monumentala sa monografie închinată tezaurului de la Pietroasa [1]. În viaţa şi în opera acestui adînc cunoscător al trecutului nostru, al cronicilor şi lăcaşurilor medievale, în investigaţiile cercetătorului curios de artele vechi, cărora le dăduse locul de

[1] Al. I. Odobescu, *Le trésor de Pétrossa. Historique — Description. Etude sur l'orfévrerie antique*, Paris, I, 1889; II, 1896; III, 1900.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20 NR. 1 P. 77–82, BUCUREŞTI, 1971

frunte în prelegerile sale universitare, în felurite articole şi conferinţe sau în paginile „falsului tratat de vînătoare", preocuparea pentru faimoasa descoperire făcută întîmplător în 1837 la poalele muntelui Istriţa din părţile Buzăului reprezintă, aş zice, o permanenţă, întrucît studierea nici unui subiect dintre cele ce l-au atras nu l-a urmărit mai stăruitor, nu l-a dus la adunarea unui material atît de considerabil, în sfîrşit, nu l-a făcut cunoscut pe plan internaţional cum a fost aceea a celor douăsprezece vase şi bijuterii împodobite cu pietre preţioase, intrate în conştiinţa publicului românesc sub numele lor atît de pitoresc dar, nu mai puţin, atît de impropriu, de „cloşca cu puii de aur".

Mărturii de seamă — alături de alte cîteva tezaure din sudul rusesc şi din Transilvania, din Spania şi din Anglia, din Franţa şi din Belgia, din Elveţia şi din Italia — ale artei neamurilor germanice din epoca tulbure de după prăbuşirea lumii romane şi din vremea închegării celei medievale, ale unei expresii estetice „barbare" cu rădăcini în civilizaţia Orientului persan şi scitic, dar şi cu dăinuiri pînă în preajma Renaşterii, piesele de artă somptuoară de la Pietroasa ca şi cele, contemporane sau ceva mai tîrzii, de la Şimleul Silvaniei, de la Guarrazar, de la Sutton Hoo, de la Tournai, de la Saint Maurice en Valais sau de la Monza, erau în acea vreme de decădere şi de dispariţie a monumentelor clasice arhitectonice şi sculpturale, de incertitudine şi de migraţie, ilustrări stinghere, dar astăzi celebre, ale orfăurăriei prefeudale, singurul capitol de artă înfloritor de la Atlantic pînă în stepele nord-pontice, în aşa-zisele „state barbare" vizigote şi anglo-saxone, merovingiene şi burgunde, ostrogote şi langobarde.

Într-un secol în care un asemenea domeniu de artă şi cultură, prea străin gustului clasic şi academic nutrit la operele greco-romane şi la metodele exegezei winckelmanniene, era încă neglijat, tînărul Odobescu îşi manifesta interesul viu pentru strania dar atît de bogata descoperire din Muntenia, începînd — încă din cel de-al şaptelea deceniu, fie la Paris, cu prilejul unei comunicări la Academia de Inscripţii în 1865 sau cu acela al Expoziţiei Universale din 1867, fie la Copenhaga, cu ocazia unui Congres internaţional în 1869—a informa cercurile mai largi de specialişti despre aspectul şi valoarea fibulelor, colanelor şi cupelor de aur atribuite veacului al IV-lea şi, eventual, vizigoţilor lui Atanarich, inaugurînd astfel o cercetare stăruitoare ce avea să se întindă peste ani, în pofida greutăţilor de tot felul, dar cu convingerea nestrămutată de a aduce un serviciu nu numai ştiinţei ci şi — după propriile-i cuvinte—„vechilor noastre datine pămînteşti" — pe drumul spinos pe care avea să-l evoce tîrziu, într-un luminos discurs rostit în faţa Academiei Române la 22 martie 1887.

Ceea ce însă pare a fi cu deosebire interesant de remarcat este faptul că tocmai în acei ani în care Odobescu îşi începea multiplele cercetări în muzeele, colecţiile şi bibliotecile apusene în legătură cu toreutica, şi în genere cu arta antică, orientală şi greco-romană, ca şi cu aceea medievală, bizantină şi occidentală, într-o Europă a romantismului tîrziu, care părea a-şi descoperi tot mai mult un gust anume pentru epocile ceţoase ce au precedat evului mediu romanico-gotic atît de preţuit de adversarii neoclasicismului în primele decenii ale secolului trecut, debutau şi preocupările istorice, arheologice şi istoric-artistice pentru acele veacuri de migraţie germanică şi răsăriteană care au stat la temelia evoluţiei medievale a tuturor popoarelor continentului.

Alături de publicarea izvoarelor scrise de tot felul, din Bizanţ şi din Occidentul celui mai timpuriu ev mediu, alcătuirea de diverse inventare artistice ale colecţiilor şi tezaurelor eclesiastice şi imperiale din Franţa, Austria şi Rusia, dar mai ales publicarea unor descoperiri mai vechi sau mai recente de piese de artă „barbară" aveau să delimiteze un cîmp de preocupări ştiinţifice — cu totul nou la mijlocul şi în cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea — , cîmp în care savantul român avea să-şi capete curînd un loc proeminent.

După ce monumentele premedievale ale artei metalului din Spania, de pildă, fie ele romano-bizantine, fie vizigote, făcuseră obiectul unor studii monografice al căror spirit şi a căror metodă de investigaţie — simultan plastică, literară, epigrafică şi lingvistică — se apropiau nu puţin de acelea în care-şi va concepe Odobescu lucrarea despre tezaurul de la Pietroasa — mă gîndesc în primul rînd la cele două cercetări dedicate în 1860 şi 1861 de către Ferdinand de Lasteyrie [2] şi de către José Amador de los Rios [3] celebrelor coroane votive din secolul al VII-lea, descoperite lîngă Toledo, dar şi la mai vechea contribuţie din 1849 a lui Antonio Delgado în legătură cu cunoscutul disc al împăratului Teodosiu, găsit nu departe de Merida [4] — , îşi făceau apariţia şi primele încercări de sinteză asupra unuia dintre cele mai însemnate domenii de artă veche, orfăurăria ; ele erau datorate, în 1875, aceluiaşi conte de Lasteyrie, membru al Institutului Franţei — ce luase deja cunoştinţă, prin Odobescu, de cuprinsul tezaurului buzoian la care se referă [5] — iar, în 1877, lui Charles de Linas, a cărui lucrare fundamentală *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, înşiruind, ca şi aceea a lui de Lasteyrie, principalele monumente de artă „barbară" europeană, profitase de asemenea de informaţiile învăţatului român [6], a cărui monografie nu apăruse încă dar pe care acesta şi-o pregătea prin asidue cercetări în Occident, la Constantinopol, la Athos şi în Rusia.

Membru al societăţii arheologice din Moscova, cu ştiute legături de familie în cercuri aristocratice ale imperiului ţarist, Odobescu cunoştea reputatele tezaure siberiene din colecţiile imperiale şi făcea încă în 1868 unele însemnări şi desene după piese de artă „barbară" aflate la Ermitajul din Petersburg — piese despre care scria entuziasmat la 4 iunie al aceluiaşi an, mărturisind importanţa lor pentru studiile sale precum şi faptul că „nimeni dintre oamenii competenţi pe care i-am cunoscut în Franţa şi în Germania nu au idee de ceea ce se află aici" [7] —, dînd la iveală unsprezece

---

[2] *Description du trésor de Guarrazar, accompagnée de recherches sur toutes les questions archéologiques qui s'y rattachent*, Paris, 1860.

[3] *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar : essayo histórico-crítica*, Madrid, 1861. Odobescu a avut în bibliotecă acest volum, aşa cum o dovedeşte „ex libris"-ul de pe exemplarul din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (cota III 38234).

[4] *Memoria histórico-crítica sobre el gran disco de Theodosio encontrado en Almendralejo*, Madrid, 1849.

[5] *Histoire de l'orfévrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, 1875, p. 67—69.

[6] *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, I, Arras — Paris, 1877, p. 232—242 ; III, 1887, p. 292 şi urm.

[7] Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (ed. Geo Şerban), Bucureşti, 1965, p. 338 ; tot din corespondenţa sa aflăm, doi ani mai tîrziu, cu prilejul unei călătorii din 1870, despre popasurile făcute anume pentru cercetarea unor cunoscute tezaure de artă premedievală, la Saint Maurice în Elveţia şi la Monza în Italia (*ibidem*, p. 341 ; „Convorbiri literare", 7—9, 1934,

ani mai tîrziu, volumul de *Anticuităţi scythice*, de fapt un studiu adîncit al unor podoabe de metal preţios, găsite în 1863 într-o movilă funerară de pe Donul inferior, la Novo Cerkask [8].

Conturînd — prin cercetarea tradiţiilor asiatice şi greceşti recunoscute în motivele animaliere, vegetale şi antropomorfe ce împodobesc aceste bijuterii din sudul Rusiei — peisajul artistic al lumii scitice din părţile Tanais-ului în preajma începuturilor erei noastre, găsind analogii de tot felul pentru bijuteriile al căror stil prefigura deja arta epocii migraţiilor, în sculpturi asiriene şi persane, în ţesături orientale şi bizantine, ilustrîndu-şi cartea, între altele, cu imagini ale tezaurului bănăţean, pe atunci încă nestudiat sistematic, de la Sînicolaul Mare, Odobescu aduce în acest volum, cum singur nota, „tot bagajul anticuariu, împestriţat cu o mulţime de petice, rupte şi adunate, care din ştiinţele botanicei, zoologiei şi mineralogiei, care din artele glypticei, numismaticei şi orfăurăriei, care din meseriile metalurgului, giuvalierului şi lapidarului, care în fine şi mai cu seamă, din simbolismul aşa de obscur şi de complicat al mitologiilor antice" [9].

Încă cu patru ani înainte de publicarea lucrării în 1879, el împărtăşise bucuros date în legătură cu aceste exemplare de artă „barbară" din Rusia lui Charles de Linas — cel pe care în semn de preţuire îl propusese la 9 septembrie 1871, alături de de Lasteyrie, ca membru onorific al Societăţii Academice Române [10] — ce tocmai pregătea erudita-i sinteză mai sus-citată, apărută înaintea studiului savantului-scriitor din Bucureşti. Omagiind o trăsătură de caracter de autentică noblеţe a învăţatului român, care nu pregetase a-i oferi informaţii despre monumente de artă puţin cunoscute pe atunci în Occident şi pe care el însuşi le studiase, colegul său francez publica în 1880 în *Memoriile Academiei din Arras* o recenzie amplă la cartea despre tezaurul de la Novo Cerkask, în care, dincolo de unele păreri întrucîtva deosebite de cele ale lui Odobescu, se socotea dator să scrie rînduri revelatoare pentru fizionomia morală a acestuia din urmă: „En feuilletant un livre où je me retrouve à chaque page en pays de connaissance, je me demande où l'auteur des *Antiquités scythiques* a puisé cette abnégation qui l'engagea à laisser gratuitement déflorer par un étranger des notes et de photographies recueillis à grand frais dans les musées et dans les bibliothèques de Saint-Pétersbourg, alors qu'il avait l'intention formelle d'utiliser lui-même les fruits de son labeur" [11]. Indirect, legătura ştiinţifică de Linas — Odobescu continuă şi atunci cînd ultimul, aflat pentru mai mult timp în cursul anilor '80 în misiune diplomatică şi apoi în călătorie de studii în Franţa, publică în 1885—1886 în „Gazette archéologique" un stufos articol dedicat unei piese de argintărie orientală premedievală deja descrisă în 1878 de învăţatul din Arras: este vorba de studiul *La coupe de la déesse Nana-Anat conservée au Cabinet des Médailles de Paris. Etude sur quelques pièces d'orfèvrerie orientale postérieures*

p. 682—683; 689—690), acesta din urmă amintindu-i mult, după propria sa mărturisire, de „păsările de la Pietroasa".

[8] *Anticuităţi scythice. Cunun'a mare d'in thesaurulu de la Novo-Cerkask cu priviri assupr'a unoru giuvelle scythice d'in Museulu Ermitagiului de la St. Petersburgu*, Bucureşti, 1879. Iniţial aceasta fusese o comunicare făcută în şedinţa secţiei istorico-arheologice a Societăţii Academice Române la 29 august 1878 (Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 362).

[9] Idem, *Anticuităţi...*, p. 8.

[10] Idem, *Pagini...*, p. 347.

[11] *Mémoires de l'Académie d'Arras*, XII, 1880 (extras din recenzia lui Charles de Linas la *Anticuităţile scythice*), p. 1—2.

à la conquête de l'Asie centrale par Alexandre le Grand, unde Odobescu, cu digresiunile ce-i caracterizau tot mai mult şi redactările arheologico-artistice, abordează deopotrivă texte clasice, date de istoria religiilor, de numismatică, de istoria instrumentelor muzicale şi de zoologie, trimiţînd din nou la piese oarecum similare din colecţiile europene pe care le cunoscuse mai bine între timp, direct sau mijlocit, la cele din Petersburg şi Viena, din Atena şi Constantinopol. Era de fapt prefigurarea unui stil şi a unei metode de cercetare a cărei încununare avea să fie ştiută de publicul larg doar cîţiva ani mai tîrziu, în 1889, cînd apărea la Paris monumentalul prim volum de format „imperial" — singurul văzut de altfel de Odobescu — al monografiei tezaurului de la Pietroasa, cea pentru care studiile de pînă acum nu constituiseră decît prolegomenele unei incursiuni în cîmpul artei „barbare", şi nu numai într-al acesteia. Căci ne aflăm de fapt aici în faţa unei vaste cercetări asupra întregii orfăurării din timpurile vechi, evocate sub diverse aspecte în cele peste cinci sute de pagini ale tomului, în legătură cît de vagă cu descoperirea din părţile noastre de al cărei caracter artistic complex şi de al cărei loc în evoluţia artei europene prefeudale — atît cît era cunoscută la acea dată — Odobescu era perfect conştient. După cele mai bune norme ale scrierilor ştiinţifice dedicate pe atunci în Europa acestei chestiuni, referirile la antichităţi romane şi merovingiene, bizantine şi orientale, greceşti şi scitice, la descoperiri din Siberia şi din Spania, din Asia şi din Germania, la date de istoria dreptului şi a moravurilor de mitologie antică, la pagini celebre de literatură medievală, de la Cîntecul Nibelungilor la acela al lui Roland şi la cronica rusească a călugărului Nestor, informaţiile privind istoria sculpturii, a mozaicului şi a artelor aşa-numite „minore", stau alături de descrieri amănunţite — chiar prea amănunţite şi adesea de prisos — ale unor piese de argintărie aflate la Ermitaj şi la British Museum, la Bucureşti sau la Florenţa, cu cercetări „monografice" asupra unor motive artistice din antichitate şi cu liste de opere similare celor din tezaurul nord-muntean.

„O erudiţie imensă, inutilă, de amator colecţionar", scria George Călinescu [12] despre substanţa vastului studiu odobescian, cu o apreciere ce poate apare, desigur, prea severă în ultima ei parte celui ce cunoaşte cărţile şi articolele, ca şi formaţia specialiştilor din acest domeniu al istoriografiei arheologico-artistice din Europa celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea; nu mai puţin, întemeietorul acestui Institut surprindea perfect o trăsătură caracteristică savantului scriitor ce se apropia de obiectele de preţ despre care-şi întreţinea cititorii — de ceea ce el însuşi numise într-o prelegere universitară „pîrga rămasului archeologic al regilor şi al căpeteniilor barbare din primii timpi ai istoriei medievale" [13] —, cu interesul şi pasiunea [14] celui ce refăcea din aproape nimic o tulbure istorie, în lungile digresiuni mai puţin potrivite unei lucrări ştiinţifice dar care — deşi cu îndreptăţire încriminate pentru repetata întrerupere a expu-

[12] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 308; *Al. Odobescu*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 3—4, 1958, p. 361, remarcînd totodată în volumul dedicat tezaurului de la Pietroasa „voluptatea erudită şi estetă... evidentă" (*ibidem*, p. 355).

[13] Al. Odobescu, *Istoria archeologiei*, Bucureşti, 1961, p. 371.

[14] „Odobescu se îmbată cu sclipiri de argintărie şi aurărie şi cu muzica citatelor greceşti şi latine", nota G. Călinescu (*loc. cit.*) în legătură cu cuprinsul paginilor din *Tezaur*, schiţînd astfel, cu uşoară ironie, mai curînd profilul iubitorului de frumos decît cel al savan-

nerii — rămîn oricum mărturii ale unui spirit de o curiozitate cu adevărat enciclopedică.

Ecourile întinsei cercetări întreprinse de Odobescu asupra somptuoaselor vase şi podoabe germanice de la Pietroasa au fost numeroase [15], întîlnindu-le în aproape toate cărţile de specialitate mai importante consacrate epocii migraţiilor. Devenit o autoritate europeană în problemele artei „barbare", trimiţîndu-i-se cu dedicaţii studii închinate unor descoperiri din Răsăritul sau Nordul continentului — cum ar fi, de pildă, cel al baronului de Baye despre bijuteriile gotice de la Kerci [16] sau cel al danezului Iapetus Steenstrup despre celebrul vas de argint de la Gundestrup[17] —, Odobescu deschisese de fapt, alături de alţi cîţiva învăţaţi contemporani (de Lasteyrie şi de Linas în Franţa, Lindenschmit în Germania, Hampel în Austro-Ungaria sau unii savanţi englezi şi scandinavi în ţările lor), interesul ştiinţific pentru civilizaţia celor mai vechi începuturi ale evului de mijloc, scrutată în veacul nostru sub diverse unghiuri de tot mai numeroşi studioşi, între care se prenumără ungurul Fettich, suedezul Holmquist, francezul Salin, germanul Werner, rusul Matzulewitsch.

Pentru aceştia — ca şi pentru mulţi alţii — lucările lui Odobescu în domeniul artei „barbare" şi îndeosebi *Tezaurul de la Pietroasa* au constituit importante puncte de referinţă, la fel cum pentru specialistul român care cercetează capitolul, tot mai bine ştiut în ultimele două decenii, al civilizaţiei prefeudale de la Carpaţi şi Dunăre, contribuţia de pionierat a ilustrului înaintaş nu poate fi în nici un chip ocolită. Reprezentativă, în parte, pentru climatul intelectual al României celei de-a doua jumătăţi a veacului trecut — în care o netăgăduită tendinţă romantică tardivă împinsese curiozitatea unor eminenţi oameni de cultură spre hotarele acelei vremi tulburi în care s-a făurit evul mediu, aşa cum o dovedesc, între altele, evocările literare ale Europei şi Daciei năvălirilor barbare încercate de Eminescu însuşi[18] în chiar anii închegării monografiei despre tezaurul gotic muntean —, dar mai ales reprezentativă pentru locul ocupat de Alexandru Odobescu în istoria culturii noastre, pentru spiritul său vast, pentru înţelegerea surprinzător de modernă a rolului unor vîrste mai îndepărtate ale omenirii în configurarea civilizaţiei de mai tîrziu, preocuparea pentru arta „barbară", tradusă în cele cîteva contribuţii ale sale aici amintite, înseamnă, înainte de toate, un moment exemplar al erudiţiei şi al reflecţiei ştiinţifice româneşti, acolo unde autorul lui *Pseudokynegeticos* rămîne, o dată mai mult, printre ctitori.

---

tului erudit, autor care nu se putea dispensa, ca atîţia alţi specialişti ai veacului său, de tentaţia recurgerii frecvente la autoritatea scriitorilor greci, romani şi medievali în alcătuirea unei monografii arheologico-artistice.

[15] Pentru recenziile la monografia lui Odobescu vezi Al. Tzigara-Samurcaş, *Tezaurul de la Pietroasa*, în „Convorbiri literare", 7—9, 1934, p. 763.

[16] *Les bijoux gothiques de Kertsch*, Paris, 1888 (extras din „Revue archéologique"), exemplarul dedicat lui Odobescu păstrîndu-se la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (cota II 524152).

[17] *Det store Sølvfund ved Gundestrup i Jylland 1891*, Kjøbenhavn, 1895, exemplarul dedicat lui Odobescu păstrîndu-se la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România (cota II 80187).

[18] Alături de „înfrăţirea între mitologia getică şi germanică" pe care, pertinent, George Călinescu o surprindea în *Memento mori* din 1872 (*Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, 12, Bucureşti, 1969, p. 42), încercarea de schiţare a atmosferei vremii năvălirii barbarilor este întîlnită în acelaşi deceniu, la 1876, în *Strigoii* (*ibidem*, p. 70). Pentru interesul purtat de poet Daciei post-romane, vezi E. Lozovan, *Rome, Dacie et Scandinavie chez Eminescu*, în *Revue romane*, 1, 1967, p. 50—51.

CONTRIBUȚII LA PROBLEMA LEGĂTURILOR CRONICARULUI MIRON COSTIN CU TRANSILVANIA

PAVEL BINDER și GRIGORE ȚOPAN

Printre izvoarele folosite de Miron Costin în opera sa istorică, istoria literaturii române menționează și lucrarea cărturarului sas Lorenz Töppelt / Toppeltinus /. Cunoaștem chiar o lucrare a lui Costin, intitulată *Istoria Crăiei Ungurești*, care este o traducere fidelă a lucrării *Originum et occasuum Transsylvanorum*, scrisă de Toppeltinus și editată la Lyon în anul 1667 [1]. Prin intermediul autorului sas din Mediaș, Miron Costin citează alte două lucrări ale scriitorilor ardeleni: lucrarea, de atunci pierdută, a lui Ștefan Szamosközi *De originibus Hungarorum* [2] și *De administrando Transylvaniae dialogi*, Cluj, 1584, a umanistului Wolfgang / Farkas / Kovacsóczy [3]. Astfel, baza informativă a lucrării costiniene *De neamul Moldovenilor* a fost întărită cu afirmațiile mai multor cărturari transilvăneni [4].

Pentru a înțelege mai bine legăturile lui Miron Costin cu Transilvania, în cele ce urmează ne propunem să schițăm, cronologic, acele momente din biografia marelui cronicar moldovean și anume acelea în care el a avut un contact direct cu Țara Românească ciscarpatică sau cu intelectuali ardeleni ai timpului. Această investigație este cu atît mai necesară cu cît biografia lui Laurentius Toppeltinus (întors în patrie prin 1668 și mort de tînăr în anul 1670 la Brașov [5]) nu face verosimil contactul direct dintre cei doi cărturari.

---

[1] P. P. Panaitescu, *O istorie a Ardealului, tradusă de Miron Costin*, „Acad. Rom. Mem. Secț. Ist.", Seria III, tom. XVII, mem 11, București, 1936, p.4–6.

[2] Ștefan Szamosközi (1565–1612) a fost istoriograful oficial al Transilvaniei cf. Szinnyei József, *Magyar irók élete és munkái* (Viața și opera scriitorilor maghiari), XIII, Budapesta, 1909, p. 362.

[3] W. Kovacsóczy (cca 1540–1594) a fost cancelarul principelui Cristofor Báthori (cf. Szinnyei József, *op. cit.*, VI, Budapesta, 1899, p. 1409–1410.

[4] I. Minea, *Despre două cărți citate de Miron Costin*, în „Revista istorică", XII, 1927, p. 332–336.

[5] Ioseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literärische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, III, Brașov, Johann Gött und Sohn Heinrich, 1871, p. 400–406.

Așa cum ne este cunoscut, după terminarea studiilor din Polonia, tînărul boier moldovean participă la asediul cetății Suceava din octombrie 1653. Alături de oștirile muntene și moldovene, conduse de Gheorghe Ștefan, la această bătălie au participat și trupele ardelene, trimise de Gheorghe Rákóczi al II-lea [6]. În oastea comandantului ardelean Ioan Kemény — principele Transilvaniei de mai tîrziu — se afla și Ioan Petki, căpitanul călăreților secui. În convorbirea avută la Grigorești între Ioan Petki și căpitanul polon Konradski, rolul de interpret îi revine lui Miron Costin, care cunoștea limba polonă la perfecție. Aceasta este prima dovadă documentară despre contactul boierului moldovean cu un nobil din Ardeal.

O altă ocazie de legătură directă și de schimb de păreri care are loc între feudalii din toate cele trei țări române a fost prilejuită de reprimarea mișcării populare a seimenilor din anul 1655. În iunie și iulie din acest an, după bătălia de la Șoplea, Gheorghe Ștefan, venit și el cu trupele din Moldova, împreună cu Constantin Șerban, se unesc cu principele Transilvaniei Gheorghe Rákóczi al II-lea, care sosise în ajutorul boierilor munteni [7]. Printre curtenii lui Gheorghe Ștefan se afla și Miron Costin, iar printre alți militari și nobili din tabăra ardeleană se găseau mai mulți cărturari, precum cronicarii Bánfi Kristóf [8] și Nemes János [9]. În ziua de 8 iulie 1655 Gheorghe Rákóczi al II-lea a invitat pe domnul moldovean în tabăra lui de la Gherghița. Acolo, în suita lui Gheorghe Ștefan se găsea și Miron Costin.

Primul contact direct al lui Miron Costin cu pămîntul Transilvaniei a fost prilejuit de campania lui Gheorghe Ghica. Acesta urmărea ca scop pedepsirea principelui Rákóczi al II-lea pentru campania sa nesăbuită din Polonia [10]. Cronicarul moldovean a făcut o descriere amănunțită a acestui război, așa că noi nu insistăm asupra lui. După unele mărturii, boierul român a mai participat la o campanie din Ungaria [11], și anume la cea din 1663.

---

[6] *Istoria României*, III, București, Edit. Acad, 1964, p. 178.

[7] *Istoria României*, III, p. 184. În *Istoria literaturii române*, I, București, Edit. Acad., 1964, p. 398, lupta cu seimenii este greșit datată în anul 1665.

[8] „Az szemeniek ellen iffjabbik Rákóczi György kegyelmes urunkkal. 26 napján mentünk az kőkereszthez, azon az napon jöttek reánk az szemeniek délben ... Juliusnak 1-ő napján vendégelte meg a Fejedelem Istefán vajdát... /Am mers împotriva seimenilor sub conducerea prea milostivului nostru domn Gheorghe Rákóczi cel tînăr. La 26 (iunie) am ajuns la crucea de piatră; la amiază ne-au atacat seimenii. În prima zi a lunii iulie principele l-a ospătat pe Vodă-Ștefan: cf. Koncz József, *Bánfi Kristóf jegyzetei Heltai „Magyarok krónikájában"* (Notele lui Cristofor Bánfi în cronica ungară de Heltai), Történelmi Tár, 1881, p. 396. Cronica nu este menționată în *Repertoriul manuscriselor de cronici interne, sec. XV—XVIII, privind istoria României*, întocmit de I. Crăciun și A. Ilieș, București, Edit. Academiei, 1963.

[9] „Julius 1. Mulattunk Gyergyicsénél. Ott vendégelte meg a vajda a fejedelment". (Am poposit la Gherghița. Acolo principele a fost ospătat de Vodă), cf. Tóth Ernő, *Hidvégi id. Nemes János naplója 1651—1686* (Jurnalul lui Nemes Ioan sen. din Hăghig), în Történelmi Tár II, 1902, p 244—245 și Nicolae Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, IV, București, Socec, 1902, p. 277.

[10] *Istoria României*, III, p. 192—193.

[11] Józsa János, *Miron Costin moldvai kancellár magyar történeti szereplése a XVII-ik században* (Rolul cancelarului moldovean Miron Costin în istoria ungară din sec. al XVII-lea), în *Vasárnap*, XXIII, p. 18—21, rezumat de A. P. Todor, „Revista istorică română", 1939, p. 419—420.

Bogăția izvoarelor de care dispunem ne permite să reconstituim destul de exact peregrinările lui Miron Costin, începînd cu primele luni ale anului 1674. În iarna acestui an este trimis de către domnul moldovean Dumitrașco Cantacuzino la hatmanul polon Sobieski. De acolo cronicarul român urma să plece prin Transilvania la Constantinopol. S-a păstrat, fiind publicat, textul scrisorii latine din 20 ianuarie, în care hatmanul Sobieski îl recomandă pe Miron Costin [12] principelui Mihai Apafi. La 9 februarie 1674 Miron Costin este însoțit de către Petru Inczédi la curtea princiară din Făgăraș. Aici a avut loc ceremonia de primire și înmînarea scrisorii de recomandare.

Pe la jumătatea lunii februarie, Miron Costin părăsește Făgărașul, continuîndu-și drumul, folosind probabil în mod obișnuit itinerarul Făgăraș — Șercaia — Codrii Șercăiei — Codlea — Bran — Tîrgoviște — București, — și peste cîteva zile îl întîlnim la Poarta otomană. Aici are o convorbire cu reprezentantul sultanului, căruia îi transmite urările principelui transilvănean. Costin n-a rămas multă vreme la Țarigrad, căci pe la sfîrșitul lunii februarie sosește deja la Iași. După cîteva zile solul lui Apafi în Moldova, Matei Diacul, raportează principelui amănunte cu privire la convorbirea avută de el cu Miron Costin : „Și domnul vornic Mironaș de asemenea sosise miercurea aceasta de la Poartă. El mi-a comunicat că a avut convorbiri cu chehaia vizirului privind plecarea și reîntoarcerea sa. Pomenind chehaiei vizirului despre bunăvoința manifestată de Măria Ta față de el, că dacă Măria Ta nu l-ar fi onorat, nicicum n-ar fi ajuns în Polonia ; iar ceaușul vizirului l-a întrebat despre sănătatea Măriei Tale ..." [13].

Este de presupus ca Miron Costin să fi avut și alte întîlniri cu Matei Diacul, căci acesta era trimisul principelui ardelean pe lîngă Curtea domnească din Iași. Despre Matei știm că era un nobil român din Peștișul Mare (Alpestes, jud. Hunedoara). Începînd din anul 1663 avem date privind misiunile sale diplomatice din Moldova [14]. Din anul 1669 Matei Balog din Peștiș este menționat ca posesor de casă la Veneția de Jos (Țara Făgărașului) [15], iar în 1671 avea titlul de notar [16]. Matei Diacul

[12] „... eo fidentius consendum esse dux magn. ac gen. duum *Mironaszko Koslyn* summae probitatis virum, Celsmi Vrae et inclitae reipublicae nostrae optime notum, in gratiam et singularem Vrae Celsmis praesentibus insinuae favorem... /adresa :/ Ilmo ac celsmo Transylvaniae principi dno Michaeli Apafi, partium regni Hungariae dno vicino et amico colendissimo" (cf. *Monumenta Comitialia Regni Transylvaniae*, XV, p. 358—359.

[13] „Mironás vornik uram is szintén most szeredán érkezék meg az portáról, ő kglme is azt mondá nékem, menetelit, vissza való jövetelit a vezér kihajának megbeszélvén, azonban előhozván az Ngod ő kglméhez megmutatott kegyelmességit az vezér kihája előtt, hogyha az Ngod semmiképpen Lengyelországra el nem mehetett volna, az vezér kihája penig /kérdé/ ő kglmétől Ngod mint vagyon ..." (cf. *Mon. Com. Regni Trans.*, XV, p. 366.

[14] „7 febr. 1663. Jött hozzánk Máthé Deák a moldvai vajdától ; 1669 Jött Máthé Deák moldvai Duca vajdától követségen", cf. Tóth Ernő, *I és II Apafi Mihály naplója* (Jurnalele lui Mihai Apafi I și II), în *Erdélyi Muzeum*, XVII, 1900, p. 86, 147.

[15] „Nemzetes Alpestesi Balog Máté egygyik Hopmesterünk", cf. Ioan cavaler de Pușcariu, Fragmente istorice despre boierii din țéra Făgărașului, Sibiu, Tipariul tipografiei archidiecesane, 1904. p. 385. „Kglmes uram, alázatosan juttatom eszében Ngodnak mint uramnak, kevés buzából, kevés zabból igirte vala kegyelmességit, hogy Komannáról adat Ngod *veniczei házamhoz...*", (scrisoarea Diacului Matei din 2 martie 1674 din Iași, cf. *Mon. Com. Regni Trans.*, XV, p. 366—367).

[16] Mathias Literatus Notarius (într-o diplomă boieronală dată lui Stan Cornea din Veneția de Jos, cf. Pușcariu, *op. cit.*, p. 403.

n-a fost singurul român ardelean cu care a avut relații cronicarul moldovean. Cunoaștem diploma de boieronat din 1654 a lui Gheorghe Literat Mondrai din Mîndra (Țara Oltului) , secretarul și interpretul ungar al domnului moldovean Gheoghe Ștefan [17].

La sfîrșitul anului 1674 Miron Costin este trimis din nou în Polonia. De această dată cronicarul a fost primit de Ion Sobieski la moșia acestuia din Pielaszkowitze [18]. În vara acelui an Ion Sobieski fusese ales rege [19]. La începutul anului 1674, ori la sfîrșitul acestui an, se pare că drumul lui Miron Costin trecea prin Maramureș.

După nouă ani de zile, în 1683, Miron Costin trece din nou prin Transilvania. La 18 noiembrie a acelui an Gheorghe Duca, aflat la Belgrad, cere încuviințarea lui Apafi ca, în drumul lui spre patrie, să-i permită trecerea cu oștirile prin Ardeal. La 29 noiembrie principele a emis permisiunea de liberă trecere, cu condiția ca „sărăcimea" țării să nu fie păgubită [20]. La începutul lunii decembrie principele Apafi primește în audiență pe domnul moldovean, probabil la unul din castelele sale : Dumbrăveni, Blaj sau Făgăraș. În suita lui Duca se afla și Miron Costin. Nu mult timp de la sosirea lor în Moldova, în ziua de Crăciun (1683), Gheorghe Duca, împreună cu toți boierii lui, inclusiv Miron Costin, sînt prinși de poloni. Ei sînt duși în Polonia pentru că participaseră la asediul Vienei de partea turcilor [21]. Primirea lui Miron Costin la curtea lui Apafi, cît și prinderea lui alături de Duca Vodă [22] sînt consemnate în relatarea lui Baló Mátyás din 27 aprilie 1686, la care vom reveni mai jos.

În luna septembrie 1685, noul domn al Moldovei, Constantin Cantemir (1685—1693), puse pe Velicico Costin să-l cheme pe fratele său din Polonia. La rugămintea domnului, Miron Costin se întoarce în patrie în decembrie 1685 și Cantemir îl numește staroste de Putna [23]. La începutul anului următor, Miron Costin se află la Constantinopol. *Acest amănunt nu este menționat în nici una dintre biografiile marelui cronicar.* La 27 aprilie Baló Mátyás, solul ardelean de la Poartă, trimite un raport principelui Apafi. În acest raport se relatează unele amănunte despre convorbirea lui Baló cu Miron Costin. La începutul scrisorii sale Baló îi face o scurtă caracterizare boierului moldovean. După părerea lui, Miron Costin este un prea onorabil boier moldovean și prea bun cărturar, om învățat [24]. Costin îi relatase solului ardelean despre intenția tătarilor

[17] „Memoriae commendamus tenare praesentium significantes, quibus expedit univer. Quod ex parte et in persona Egregii Ioannis Literati Mondrai de eadem Illustrissimi Domin Principis Georgii Stephani Dei gratia terrarum Moldaviae Vajvodae et haeredis perpetui Secretar et Interpretis Hungarici ..." (cf. I. Pușcariu, *op. cit.*, p. 291).

[18] Miron Costin, *Opere*, ediția P. P. Panaitescu, București, Edit. științifică, 1958 p. 9.

[19] S-au păstrat scrisorile de mulțumire și felicitările lui Ian Sobieski adresate principalilor dregători din Transilvania, Mihai Teleki și Paul Béldi (cf. *Mon. Com. Regni Trans*, XV, p. 426.

[20] *Mon. Com. Regni Trans.*, XVIII, p. 16—17.

[21] *Istoria literaturii române*, I, p. 395—397.

[22] „Mosztin Mironaskó ... Duca vajdával volt nagyságodnál, ugyan vele el is fogták volt", (Costin Mironașcu împreună cu Duca Vodă a fost la Măria Ta, împreună cu el a și fost prins), cf. *Török-magyarkori állam-okmánytár* (Documente de stat turco-maghiare), Szerkesztik Szilády Aron és Szilágyi Sándor, VII, Pesta, 1872, p. 168.

[23] Miron Costin, *Opere*, ed, cit., p. 12.

[24] „Ezek után kegyelmes uram ezt is nagyságodnak alázatosan akarám értésére adni, egy böcsületes moldvai boérral, Mosztin (sic!) Mironaskónak hijják, igen jó deák, Duca vaj-

de a trece prin Transilvania. Baló consideră ştirea atît de importantă încît ţinu s-o comunice imediat principelui său din Ardeal, ca „să n-o ajungă ceva pe biata noastră patrie, cînd nici nu ne-am aştepta" [25].

În scrisoare, Baló Mátyás reproduce, în limba latină originală, toată relatarea lui Miron Costin cu privire la intenţiile tătarilor de a trece în Ardeal, precum şi cele despre caracterul de fortăreaţă al Transilvaniei. Ţara Ardealului, această cetate naturală văzută de marele învăţat moldovean, poate constitui un clasic preludiu la descrierea Ardealului a lui Nicolae Bălcescu. În cele ce urmează reproducem în original şi în traducere cuvintele lui Miron Costin. Relatarea poate fi considerată *o lucrare scurtă, pînă acum necunoscută*, a marelui cronicar al literaturii române vechi. Pentru a înţelege mai bine rostul celor spuse de Miron Costin, dăm întregul pasaj din scrisoarea lui Baló:

„După acesta, Preamilostivul meu Domn, cu supunere vreau să dau Măriei Tale de ştire că întîlnindu-mă la Poartă cu prea cinstitul boier moldovean cu numele de Miron Costin, cărturar prea învăţat, care a fost împreună cu Duca Vodă la Măria Ta şi tot cu el a şi fost prins şi nu de mult se întoarse din Ţara Leşească. În timpul convorbirilor noastre veni vorba despre tătari şi întreba dacă avem ştire că în anul acesta tătarii intenţionează să treacă prin Ardeal. Eu i-am răspuns că Înălţimea sa vizirul a făgăduit toată bunăvoinţa şi că nu ne va împovăra biata noastră patrie. *El (Miron Costin) mi-a spus* : Prea bine. Deocamdată eu te rog în numele credinţei pe care o datorezi Principelui şi patriei tale şi (chiar) te sfătuiesc să scrii din nou în Transilvania; din cele promise nu cred aproape nimic, căci tătarii au acuma o situaţie mai înfloritoare şi sînt mult mai puternici decît turcii şi nu respectă aproape de loc ordinea. Prin natura sa Transilvania este bine fortificată de munţi, aşa că trebuie să se întărească trecătorile cu strajă multă şi bună ca într-adevăr să poată rezista prin forţă, ca să nu fie cucerită de această hoardă barbară. Ţara Transilvaniei este în vremea aceasta grînarul şi locul nostru de refugiu. Noi şi patria noastră am fost deja (cotropiţi), cel puţin voi să puteţi scăpa. Nu demult a fugit (s-a refugiat) la mine un om venind din Buceag, pentru că în anul acesta tătarii pornesc împotriva nemţilor şi trec tocmai prin Transilvania, căci prin altă parte pe unde ar putea avea loc de trecere pentru atîta puhoi de mulţime dacă nu prin Transilvania" [26].

---

dával volt nagyságodnál, ugyan vele el is fogták volt, az kapun találkozván, mivel nem rég jött meg Lengyelországból", cf. *Tőrők—magyarkori, op. cit.*, p. 168.

[25] „... az több beszélgetéseink közt fordula elö az tatárok dolga, s mondá, van-é hirünkkel, hogy az idén az tatárok Erdélyben akarnak általmenni. Arra mondám, az vezér ő nagysága abból kegyelmességit igirte, azzal szegény hazánkat nem terheli... Szállásomra jövén kegyelmes uram mindjárt beirtam, nagyságodnak mostani alkalmatossággal megirni illendőnek itilem. Valami non putaram szegény hazánkat ne találja, mikor tőle nem is tartana ember", cf. *Tőrők—magyarkori, op. cit.*, p. 168.

[26] „Valde bene. Interim ego te per fidelitatem tuo Principi et Patriae debitam rogo, atque adhortor, rescribas in Transylvaniam, istis praemissis aut parum aut nihil confidant, Tartari enim hoc tempore florentiores et longe potentiores Turcis, sed mandata aut parum aut nihil curant; natura montibus Transylvaniam bene munivit, itaque omnes passus sufficiente et valida custodia muniant, ut etiam possint vi resistere, ne ista Colluvies Barbarorum vos nihil quisquam metuentes obruat, et Regnum Transylvaniae nostrum Asyllum et hoc tempore granarium depopuletur; jam de nobis et nostra patria actum est, vel saltem vos possitis permanere; mihi non pridem homo ex Bucsak veniens retulit, quod hoc anno Tartari ibunt contra

★

Pe lîngă comunicarea unor date noi sau puțin cunoscute din viața celebrului cronicar moldovean, ca încheiere am dori să facem o precizare privind sursele ardelene de informare ale lui Miron Costin. Pe lîngă citarea unor lucrări de istoriografie transilvăneană — în primul rînd opera lui Laurentius Toppeltinus — cronicarul moldovean a avut și unele contacte directe cu cărturarii români din Țara Făgărașului. În secolul al XVII-lea boierii și nobilii români, „olteni" (din Țara Oltului), au jucat un rol important în viața culturală internă a Transilvaniei, dar și în relațiile cu țările române transcarpatice; unele funcții oficiale deținute de către ei demonstrează aceasta cu prisosință. Astfel Ștefan Boier din Recea era funcționar la cancelaria ardeleană; Petru Boier din Recea fusese secretarul lui Radu Mihnea; Ioan Tălaba era cancelarul tablei de judecată din Făgăraș. Din rîndul acelorași intelectuali mireni făcea parte și Ștefan Șincai [27], un alt cărturar din familia lui Gheorghe Șincai, acesta din urmă devenind reprezentantul de frunte al iluminismului Școlii Ardelene.

Pentru formarea intelectualilor români din Țara Oltului avu o importanță covîrșitoare înființarea în 1657, de către principesa Susana Lorántffi, a școlii românești din Făgăraș [28]. Faptul că elevii și alumnii (interniștii) români ai acestui așezămînt învățau și ungurește a făcut posibil ca unii dintre absolvenții școlii să se angajeze ca dieci pentru limba ungurească la Curțile domnilor români din Moldova și din Țara Românească.

Pentru cunoașterea Transilvaniei de către Miron Costin, prin urmare, trebuie luate în considerare informările culese de către el de la cărturarii români din Țara Oltului. Cercetările viitoare, sau documente noi ieșite la iveală, pot furniza și alte date despre concepția istorică a școlii din Făgăraș. Școala aceasta probabil a putut să influențeze, în mod indirect, și conștiința originii romane a poporului nostru, idee care rezultă atît de strălucit din opera marelui cronicar moldovean.

Germanos, et quidem per Transylvaniam, eum nullibi habeatur commeatus pro tanta multitudine sufficiens, nisi in Transylvania", cf. Török, *op. cit.*, p. 168.

[27] D. Prodan, *Bojaren und „vecini" des Landes Fogarasch in 16. und 17. Jahrhundert*, Bukarest, Verlag der Akademie, 1967, p. 132—133. (Bibliotheca Historica Romaniae).

[28] Nicolae Albu, *Istoria învățămîntului românesc din Transilvania pînă la 1800*, Blaj, Miron Roșu, 1944, p. 68—78.

ÎNCEPUTURILE RECEPTĂRII CREAȚIEI LUI VASILE ALECSANDRI ÎN POLONIA

ION PETRICĂ

La mijlocul secolului trecut, cînd Parisul devenise centrul de colaborare a emigranților din numeroase țări ale Europei, românii, care își dovediseră în 1848 apartenența la marea familie a popoarelor revoluționare, desfășurau acolo o activitate susținută, menită să atragă atenția și simpatia popoarelor din Europa asupra cauzei revoluției din Principate. În rîndul acestora Vasile Alecsandri ocupă un loc de frunte, atît datorită subtilelor sale misiuni diplomatice, cît și creației artistice.

Vasile Alecsandri este primul scriitor român care intră în circulația valorilor universale.

Prin intermediul celor două ediții ale *Doinelor* [1] scoase de Ion Voinescu la Paris și al *Baladelor* [2] publicate de însuși Vasile Alecsandri, cititorul de limbă franceză venea în contact cu creația spirituală a poporului român într-un moment în care chestiunea orientală concentra atenția Europei asupra acestei părți a continentului.

Polonezii, al căror stat dispăruse după 1795 de pe harta Europei, iar acum își puneau speranțele redobîndirii independenței într-o eventuală victorie a coaliției antitariste, manifestau un interes deosebit față de situația din Principate. Țara Românească și Moldova însemnau o cale de acces spre Polonia deosebit de utilă, iar legăturile de colaborare stabilite la Paris de emigranții polonezi cu românii [3] urmăreau menținerea ei cu orice preț.

---

[1] *Poésie roumaine. Les doinas. Poésies moldaves de V. Alexandri*, traduites par J. E. Voinesco, Paris, 1853; *Littérature roumane. Les doinas. Poésies moldaves de V. Alexandri*, traduites par J. E. Voinesco, précédées d'une introduction par M. Georges Bell et augmentées de trois nouvelles piéces et de deux morceaux en prose. Deuxieme édition, Paris, 1855.

[2] *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, recuellis et traduits par V. Alecsandri, Paris, 1855.

[3] P. P. Panaitescu, *Planurile lui Ion Cîmpineanu pentru unitatea națională a românilor. Legăturile lui cu emigrația polonă*, în „Anuarul Isnt. de Ist. Națională", III, Cluj, 1926; M. Handelsman, *Le prince Czartoryski et la Roumanie*. 1834—1850, Varșovia, 1933.

Este firesc, prin urmare, ca interesul lor să se fi extins şi asupra manifestărilor spirituale ale românilor.

Cercetările asupra relaţiilor culturale româno-polone au neglijat însă ecourile culturii noastre în Polonia, deşi prezenţa lor apare cît se poate de firească într-o epocă dominată de setea de cunoaştere şi de conştiinţa unor consonanţe de idei şi aspiraţii cum este a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Mişcarea unionistă din Principate, reflectată în lucrările conferinţei de la Paris şi apoi ale congresului de pace, a îndreptat privirile ţărilor europene asupra eforturilor unui popor mic, dar hotărît să scuture jugul dominaţiei străine şi să se afirme ca o naţiune capabilă să-şi hotărască singură viitorul.

Presa poloneză a vremii consemnează curent evoluţia evenimentelor, iar în preajma săvîrşirii actului unirii comentariile reliefează cu toată forţa importanţa lui.

Cotidianul cracovian „Czas" scria în ianuarie 1859 : „Aceste mişcări şi acţiuni ale popoarelor care ocupă un loc important atît sub aspect geografic, cît şi politic, fiind aşezate pe malurile Dunării inferioare, ale acestei mari artere din Europa centrală şi fiind în semidependenţă de Poartă şi sub garanţia marilor puteri — atrag asupra lor atenţia întregii lumi politice, pentru că sînt legate de toate problemele nerezolvate, de toate greutăţile referitoare la chestiunea orientală" [4].

În anul 1856, Józef Ignacy Kraszewski (1812—1887), unul dintre cei mai de seamă scriitori polonezi, publica la Varşovia un amplu studiu intitulat *Rumanii* [5], într-un moment „cînd atenţia tuturor este îndreptată spre Principatele dunărene şi spre poporul român..." [6].

Deşi se stabilise în 1853 în Volînia, la Jitomir, Kraszewski, dovedind o sensibilitate remarcabilă la evenimentele vremii, este la curent cu tot ce se întîmpla în Europa.

Evoluţia situaţiei din Principate a determinat, deci, apariţia acestui interesant articol pe marginea lecturii proaspete a lucrării lui M. Kogălniceanu *Fragments tirés des chroniques Moldaves et Valaques pour servir à l'histoire de Pierre le grand, Charles XII, Stanislas Leszczyński, Démètre Cantemir et Constantin Brancovan* (Iaşi, 1845), a volumului *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, publicat de Vasile Alecsandri la Paris în 1855, şi a ediţiei a doua a tălmăcirilor lui Voinescu.

În ultimii ani istoria românilor făcuse obiectul mai multor studii şi articole publicate de polonezi [7], dar J.I. Kraszewski realizează prima sinteză în limba polonă a istoriografiei româneşti.

---

[4] *Księstwa Naddunajskie* (Principatele dunărene), în „Czas", nr. 13, 18 ianuarie 1859, p. 3.

[5] I. J. Kraszewski, *Listy do redakcji Gazety Warszawskiej. III. Rumani*, în „Gazeta Warszawska", 1856, nr. 260—263. Termenul *rumani* este împrumutat de la I. E. Voinescu.

[6] I. J. Kraszewski, *Listy* ..., în „Gazeta Warszawska", 1856, nr. 260, p. 1.

[7] „Dziennik Poznański," III, 1846, p. 287—353, publica o amplă recenzie a lucrărilor lui I. A. Vaillant, Edouard Thouvenel şi Felix Colson (cf. M.Mitu, *Etimologii româneşti în „Dicţionarul limbii polone"* în Rsl XII, Bucureşti, 1965, p. 70); în 1852 M. A. Kubalski, în lucrarea *Recherches historiques et statistiques sur les peuples d'origine Slave, Magyare et Roumaine*, publicată la Paris, se oprea asupra unei zone ce stîrnise interesul Europei în 1848 ; în 1853 Karol Estreicher în articolul *Rumunowie i księstwa naddunajskie* (Românii şi principatele dunărene), în „Dziennik Literacki", Lvov, nr. 47 şi 48 ,p. 369—371 şi 377—379, combate teoriile după care poporul român s-a format în sudul Dunării, bazîndu-se pe lucrările lui A.Tr. Laurian. În acelaşi an, Leon Rogalski publică în „Biblioteca Warszawska", IV, 1853, p. 206—226, *Dzieje księstw*

Notele lui Kraszewski, împletite cu cîteva date semnificative din istoria românilor și a popoarelor vecine cu ei, se constituie într-un fundal pe care autorul proiectează procesul de emancipare spirituală a românilor de la Gheorghe Lazăr începînd și sfîrșind la Vasile Alecsandri, „capul așa-numitei școli romantice în literatura română" [8].

Românii nu-i erau necunoscuți scriitorului polon. Îi întîlnise în călătoriile sale, evocase momente din trecutul lor încă în 1844 [9] și păstrase întipărită în memorie ținuta lor mîndră, în pofida nenorocirilor care s-au abătut asupra lor : „Cine n-a fost izbit de acest chip înnourat, mohorît, de culoarea oacheșă, arsă de soare, de expresia lui aspră ; de acel ceva sălbatic și în același timp eroic din acești oameni, care au păstrat în ei sîngele ostașilor lui Traian ? Pe cine n-au pus pe gînduri românii, atît de deosebiți între slavi, deși urmele influențelor slave de veacuri din obiceiurile și limba lor sînt dovada îndelungatei vecinătăți și legături ? Nu e un popor care să trezească sau să dorească a atrage compătimirea ; caracterul lui a rămas pînă astăzi roman, se poate spune mîndru și convins de măreția lui ..." [10].

Poeziile lui Alecsandri deschid însă în fața scriitorului polon un univers nou, un univers fabulos, în care găsește numeroase puncte de interferență a creației spirituale a slavilor și românilor. Uneori apropierile par forțate. Pentru Kraszewski doinele sînt „cîntece de dor, un simțămînt pur slav, pe care, citindu-le, le-ai lua adesea drept tălmăciri ale cîntecelor noastre, atît se apropie de ele prin spirit și fel de alcătuire" [11].

De cele mai multe ori însă observațiile sînt pertinente. Autorul articolului găsește în folclorul românesc elemente comune și celui slav, ca zmei, duhuri, vîrcolaci, strigoi etc., dar nu scapă din vedere faptul că „românii au în limba lor numeroase imagini poetice proprii, care constituie într-adevăr caracterul ei ; așa, de pildă, *banul* este *numit ochiul dracului*, *moartea—mireasa lumii*, despre un om supărat se spune că *se face Dunăre*, se înfurie ca Dunărea, despre un *erou* — că *poartă stea în frunte*, despre *o femeie frumoasă* — că este *ruptă din soare* ș. a. m. d." [12].

Dansurile naționale ale românilor sînt străvechi. *Hora* este explicată după Ubiccini, dar despre *Călușari* Kraszewski spune, și, se pare, fără să cunoască opiniile lui Franz-Iosif Sulzer, Damaschin Bojincă, Ion Heliade-Rădulescu etc. [13] că, „după toate probabilitățile, este o relicvă a unui dans religios al preoților romani [...] și este parcă o amintire a răpirii sabinelor, dar românii, repetîndu-l de veacuri, au uitat complet sensul lui" [14].

---

nad — Dunajskich, to jest Multan i Wołoszczyzny podług Kogalniţchana (Istoria Principatelor dunărene, adică a Moldovei și Valahiei) în care traduce aproape întreaga primă parte a *Istoriei Daciei* din *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques Transdanubiens*, publicată de M. Kogălniceanu la Berlin în 1837. În 1861, Leon Rogalski va publica la Varșovia *Dzieje księstw nad — dunajskich* (Istoria Principatelor dunărene), cf. St. Łukasik, *Pologne et Roumanie* Paris-Varșovia-Cracovia, 1938, p. 131.

[8] I. J. Kraszewski, *Listy* ..., în „*Gazeta Wrszawska*", 1856, nr. 262, p. 1.

[9] Vezi I. J. Kraszewski, *Owidyopol, Dniestr i Akierman*, în „Biblioteka Warszawska", III, 1844, p. 75—112.

[10] I. J. Kraszewski, *Listy* ..., în „Gazeta Warszawska", 1856, nr. 260, p. 1.

[11] *Ibidem*, *nr.* 262, p. 1.

[12] *Ibidem.*

[13] Cu privire la aceste opinii vezi I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968, p. 137—138.

[14] I. J. Kraszewski, *Listy*.., în „Gazeta Warszawska", 1856, nr. 262, p. 1.

Din volumul publicat de Vasile Alecsandri la Paris, Kraszewski traduce *Blestemul*, care, cu tot „coloritul local", îi aminteşte de cîntecul popular ucrainean ; *Soarele şi luna* — de un cîntec lituanian. Mai traduce *Năluca*, *Constantin Brîncoveanul* (Pieśń o Konstantyn Brankowano), *Mioriţa*, iar din culegerea lui Voinescu *Strigoiul*.

Traducerile sînt o transpunere fidelă a textelor din limba franceză, fără pretenţii artistice. Autorul intenţiona să îndrepte privirile compatrioţilor săi asupra creaţiei spirituale a poporului român, în primul rînd, căci el nu era un entuziast al poeziilor originale ale lui V. Alecsandri.

La începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, cînd Polonia dăduse literaturii universale poeţi de talia lui Adam Mickiewicz sau Juliusz Słowacki, nu este de mirare că versurile originale ale lui Alecsandri din acea vreme i se păreau o „imitaţie abilă, dar artificială", a cîntecelor populare. După cum se vede, numai *Strigoiul* a rezistat opiniei severe a marelui scriitor.

Firește, cu toate că în cea mai mare parte a articolului său Kraszewski se ocupă de contribuţia lui Alecsandri la renaşterea culturii naţionale, cu toate că autorul articolului se bucura de mare prestigiu în rîndul cititorilor, numele poetului nostru nu a devenit atît de repede cunoscut. Faptul că Polonia era împărţită în trei provincii, iar presa trecea foarte greu dintr-una în alta, îngreuia şi mai mult întipărirea unor nume noi în memoria cititorilor.

În 1858 Tadeusz Padalica, un scriitor astăzi cu totul uitat, consemna într-una din corespondenţele sale că tovarăşul lui de călătorie cumpărase la Galaţi, în drum spre Paris, *Salba literară* de Vasile Alecsandri, care cuprindea şi piesa *Sobieski şi plăeşii* [15].

Dacă în 1858 Alecsandri era încă un nume necunoscut unui Tadeusz Padalica, pornit din Odesa la Paris, pentru care întinderile dunărene se asemănau cu cele poloneze (? !), iar Turnu-Severin era pe malul moldovean al Dunării [16], evenimentele care au însoţit procesul unirii Principatelor au determinat o creştere sensibilă a interesului polonezilor pentru poporul român şi cultura lui.

În 1864, Fr. Henryk Lewentarm, profesor la Szkoła Główna din Varşovia, publica al doilea volum al *Istoriei literaturii universale*, completat cu un supliment intitulat *Rumeni* [17].

O culegere de poezie românească publicată de Alexandru Filipeno (Filipeanu ?), în italiană, probabil, după titlul suplimentului, îi prilejuieşte autorului un călduros elogiu la adresa liricii patriotice româneşti.

Printre scriitori ca Dimitrie Cantemir, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Asachi, Donici, C. Negruzzi, C. A. Rosetti, Kogălniceanu etc., Vasile Alecsandri ocupă un loc de frunte.

Autorul are conştiinţa momentului istoric în care activează Alecsandri. Pentru Lewentarm, care îşi completează istoria literaturii după înăbuşirea insurecţiei polone din 1863, Alecsandri este în primul rînd autorul *Horei Unirii* „care pentru români are astăzi însemnătatea Marseillaisei" [18].

[15] T. Padalica, *Korespondencja Gazety Warszawskiej*, în „Gazeta Warszawska", 1858, nr. 264, p. 6.

[16] *Ibidem*, nr. 269, p. 4.

[17] Fr. H. Lewentarm, *Historia literatury powszechnej*, T. II, Dodatek do części drugiej. *Rumeni*, Varşovia, 1864, p. 512–518.

[18] Fr. H. Lewentarm, *op. cit.*, p. 516–517.

Înfrîngerea insurecției din ianuarie sporise din nou rîndurile emigrației poloneze. Presa din cele trei provincii, redusă la tăcere în problema națională a Poloniei, publică totuși corespondențe ale emigranților, în care este relevată lupta altor popoare pentru libertate națională.

Seweryna Duchińska — Pruszakowa (1816 — 1905), cunoscută romancieră, poetă și dramaturg, trimite de la Paris apreciatele sale *Cronici pariziene*, în care se ocupă de fenomenul literar european. În 1873, impresionată de căldura cu care doamna Homaire de Hell îi înfățișase pe români în lucrarea sa *A travers le monde*, Duchińska se oprește asupra mișcării literare din România [19]. Continuatoare a aspirațiilor romantice, autoarea reține cu totul deosebit două nume : Nicolae Bălcescu și Vasile Alecsandri. Alegerea este firească, fiindcă, dintre toți scriitorii români, tocmai Bălcescu și Alecsandri se apropiau cel mai mult de spiritul mickiewiczian : „În vreme ce Nicolae Bălcescu răscolea ruinele anticelor mănăstiri, căutînd sub ele mărturiile gloriei de demult, Alecsandri străbătea munții și văile României, strîngea legende și tradiții populare" [20].

Într-o perioadă în care criticile la adresa mișcărilor de eliberare națională a Poloniei și tendințele împăciuitoriste luaseră o mare amploare, după ce la Cracovia istoricii publicaseră pamfletul *Teka Stańczyka* (1869), pronunțîndu-se împotriva tradițiilor democratice și a caracterului popular al mișcărilor naționale de eliberare, elogierea autorului *Istoriei românilor sub Mihai-Voievod Viteazul* și a celui care a descoperit frumusețea doinelor trebuia să redeștepte înflăcărarea molipsitoare a romanticilor.

Unirea Principatelor realizase, în parte, visul lui Nicolae Bălcescu, eliberarea și unitatea națională, spre care își îndreptaseră gîndurile și romanticii polonezi, iar Duchińska nu putea să nu remarce acest fapt : „De la moartea lui Bălcescu s-au scurs peste douăzeci de ani. Multe lucruri s-au schimbat în patria lui iubită, iar noi ne străduim să facem cunoscute cititorilor noștri noile și atît de fericitele manifestări ale vieții naționale a românilor, mai cu seamă în literatura lor renăscută" [21].

Seweryna Duchińska cunoștea edițiile franceze ale poeziilor lui Vasile Alecsandri, dar cu siguranță că nu-i era străină nici versiunea originală, fiindcă cele trei traduceri : *Prutul*, *Chira* și *Păsărica*, realizate într-o versificație silabotonică, se mențin în tonalitatea originalului. Ultima traducere, aleasă dintre *Suveniri*, trebuia să apropie cititorului polonez nu numai un „merituos culegător al cîntecelor românești", ci și un „poet original." [22]

Sextina lui Alecsandri este transpusă într-un catren de opt silabe, cu respectarea ritmului trohaic și a coloraturii folclorice :

Drobnę ptaszę

Czegoś smutny ptaszku biały,
Powiedz czego ci potrzeba?
Czyż nie tryska zdrój ze skały,
Czyż się przyćmił błękit nieba!

[19] Seweryna Duchińska, *Kronika zagraniczna*, în „Biblioteka Warszawska", II, 1873, p. 324—332.
[20] *Ibidem*, p. 326.
[21] *Ibidem*, p. 332.
[22] *Ibidem*, p. 330—331.

Impresionată de vitalitatea poporului român, de comparațiile îndrăznețe și de mitologia bogată cuprinsă în creațiile lui, Seweryna Duchińska continuă să fie preocupată de poezia populară românească, pentru ca în anul 1875 să publice în revista redactată de prozatorul Adolf Dygasiński „Szkice społeczne i literackie" un amplu articol intitulat *O pieśniach ludu rumuńskiego* (Cîntecele poporului român) [23].

Aprecierile de ordin general sînt bazate pe studiul lui Ion Crăciunescu, apărut cu un an înainte la Paris [24], dar selectarea celor douăsprezece poezii, unele traduse integral, altele parțial, este rezultatul lecturii poeziilor populare publicate de Vasile Alecsandri. *Prutul* și *Chira* apar într-o nouă versiune, în care se modifică doar ritmul, din păcate nu în favoarea realizării artistice. Dacă în prima versiune a doinei *Prutul* versul trohaic de 8 și 7 silabe transmitea tonalitatea generală a originalului, în versiunea a doua, un amestec de dactil și troheu, traducătoarea apelează la un distih cu versul de 10 silabe, cu cezură la mijloc, imprimîndu-i un ritm prea săltăreț.

Traducerile Severynei Duchińska rămîn însă de o bună valoare artistică.

Sensibilitatea poetei, cultura cuvîntului, caracteristice numeroaselor ei opere pentru tineret, străbat și în aceste tălmăciri, conferindu-le autenticitatea versului popular.

Tot în anul 1875, cu prilejul aniversării a cincizeci de ani de activitate literară a poetului Seweryn Goszczyński, apare la Lvov un volum omagial intitulat *Sobótka*. Printre articolele care elogiază rolul literaturii în lupta de eliberare națională a popoarelor se înscrie și *Dni odrodzenia* [25] (Zilele renașterii), semnat de Kalikst Wolski și închinat românilor.

K. Wolski, autorul volumului *România, trecutul și prezentul ei* [26], în care dăduse o versiune poloneză a *Proclamației de la Islaz* și a unor fragmente din memoriile lui Heliade-Rădulescu, cunoștea bine țara noastră, în care petrecuse un timp după insurecția polonă din 1863.

Istoria României și Poloniei îi sugerează lui Wolski numeroase analogii, din care răzbate înainte de toate încrederea în virtuțile dovedite de cele două popoare [27].

O trecere în revistă a literaturii române, care a contribuit la renașterea noastră națională, însemna un călduros omagiu adus activității patriotice a lui Seweryn Goszczyński, unul dintre cei care au dat semnalul declanșării răscoalei naționale poloneze din noiembrie 1830.

---

[23] S. Duchińska, *O pieśniach ludu rumuńskiego*, în „Szkice społeczne i literackie", Cracovia, 1875, nr. 24, 25, 28, 29.

[24] Jean Cratiunesco, *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux. Essai de littérature et de morall*, Paris, 1874.

[25] K. Wolski, *Dni odrodzenia*, în *Sobótka*. Księga zbiorowa pięćdzie-sięcioletniego jubileuszu Seweryna Goszczyńskiego, Lvov, 1875, p. 173—178.

[26] K. Wolski, *Rumunia, jej przeszłość i teraźniejszość*, Lvov, 1874. Vezi și St. Łukasik, *Pologne et Roumanie*, p. 131.

[27] K. Wolski, *Dni odrodzenia*, p. 174.

De la Școala ardeleană pînă la romantici, Wolski vede un proces continuu de românizare a culturii, care culminează cu Vasile Alecsandri, „cel mai ales dintre aleși" [28].

Cuvintele de prețuire deosebită a bardului de la Mircești sînt inspirate de lirica patriotică a poetului nostru, dar ele conțin și o caldă recunoștință față de autorul poeziilor *Cristos a înviat* și *Pohod na Sybir*, care „n-a uitat [...] Polonia și, deplîngînd jugul care o apasă, cîntă în versuri sonore și armonioase suferințele și soarta Poloniei" [29].

Încheindu-și articolul cu traducerea în proză a poemului *Pohod na Sybir* [30], autorul apelează totodată la tinerii poeți polonezi, pentru „a urmări mai îndeaproape inspirația bardului român, puțin cunoscut lor" [31].

Din păcate, traducerea lui Wolski nu putea stimula apropierea tinerilor scriitori polonezi de creația poetului nostru.

Dar în 1882, după ce Societatea pentru studiul limbilor romanice de la Montpellier premiază *Cîntecul gintei latine*[32], iar felibrii îl sărbătoresc pe laureat în Provence, Vasile Alecsandri stîrnește în Polonia cele mai călduroase și mai entuziaste cuvinte care s-au scris vreodată despre poetul român.

Dr. Rudolf Rożniatowski, un poet delicat, în puținele versuri publicate, autorul articolului *Vasile Alecsandri. Poziția și însemnătatea lui în România de astăzi* [33], cunoștea limba română și îndrăgise creația lui Alecsandri, citind-o în original.

Este interesant și în același timp semnificativ faptul că toți polonezii care au scris despre autorul *Horei Unirii* s-au oprit asupra contribuției poetului și a literaturii române în general la renașterea spirituală și națională a României.

Fără să neglijeze nici el acest element, R. Rożniatowski lărgește sfera investigațiilor sale, raportînd în permanență poezia lui Alecsandri la literatura universală. Astfel, Alecsandri, cu talentul lui, „dacă ar fi scris într-o altă limbă, de circulație mai largă, ar fi cucerit fără îndoială de mult și celebritate și glorie" [35]. Cu toate acestea, scrie Rożniatowski, „Vasile Alecsandri, « prințul cîntecului românesc » — cum pe bună dreptate îl numesc compatrioții lui — , face parte, fără discuție, din rîndul marilor poeți ai veacului nostru. Cu operele lui, literatura română intră în sfera literaturii universale, iar acordurile poeziei românești se contopesc în corul altor popoare civilizate"[35]. Și mai departe: „Se poate spune că nici unul dintre marii poeți ai veacului nostru nu a avut o înrîurire atît de binefăcătoare asupra poporului său ca Vasile Alecsandri. De ce? Pentru că a cîntat întotdeauna ca un adevărat maestru al cuvîntului și, ca un mare patriot, i-a iubit pe cei pentru care a cîntat" [36].

---

[28] *Ibidem*, p. 176.
[29] *Ibidem*, p. 177.
[30] *Ibidem*, p. 177—178.
[31] *Ibidem*, p. 177.
[32] O traducere în limba polonă a *Cîntecului gintei latine* a fost trimisă de poet în 1879 lui Carol Miculi, pentru a-i compune melodia. Cf. Eugen I. Păunel, *Vasile Alecsandri și Carol Miculi*, în „Făt-Frumos", X, 1935, nr. 3, p. 105.
[33] Dr. Rudolf Rożniatowski, *Bazyli Alecsandri. Jego stanowisko i znaczenie w dzisiejszej Rumunii*, în „Tygodnik Mód i Powieści", 1882, nr. 23, p. 270—271, și nr. 24, p. 281—282.
[34] *Ibidem*, p. 270.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.

Într-o vreme în care pozitiviștii polonezi abandonaseră cu totul idealurile romantice de eliberare națională, elogierea liricii patriotice a lui Vasile Alecsandri avea menirea să biciuiască tendințele de colaborare cu ocupantul. Astfel, despre *Moldova în anul 1857*, din care autorul articolului traduce, într-o proză aleasă, ultimele cinci strofe, citim: „Este o operă de însemnătate excepțională nu numai poetică, ci și istorică. E un foc care arde și nimicește adversarii [unirii], dar este și un înfricoșător strigăt de durere pricinuit de rușinea care s-a abătut asupra poporului său, un strigăt de care s-au cutremurat și cele mai josnice inimi" [37]. *Hora Unirii* este „destăinuirea poetică a convingerilor poporului, un cîntec triumfător al credinței și speranțelor lui; o chemare a curentului care poartă masele pe drumul istoriei. Alecsandri s-a întrecut pe sine în acest imn și a creat o operă unică în genul ei" [38]. În cuvinte asemănătoare se referă Rożniatowski și la drama *Despot Vodă* — „o adevărată capodoperă, ce poate rivaliza cu cele mai de seamă opere ale genului din alte literaturi" [39].

Entuziasmat de activitatea și creația lui Vasile Alecsandri, Rudolf Rożniatowski îl așază pe poetul român alături de Leopardi, de Musset, Lamartine și Victor Hugo, găsind „că, sub anumite aspecte, îi și întrece" [40].

Admirația lui R. Rożniatowski față de Vasile Alecsandri și simpatia față de poporul român au îmbrăcat și forma unei ode, intitulată *Lui Vasile Alecsandri. Prințul cîntecului românesc* [41].

Chiar dacă versurile închinate poetului român nu sînt lipsite de un anumit retorism, gestul poetului polonez, la cinci ani după cucerirea independenței, își păstrează și astăzi semnificația intactă:

Do Bazylego Alexandri. Księćia rumuńskiej pieśni

Twojej lutni luby dźwięk,
Zacnej duszy wzniosły śpiew,
Twego serca ból i jęk
Dla twych braci bujny siew.

Ty oddychasz życiem nowym,
I to życie innym dajesz,
Gdy z twym słowem piorunowym
Pośród tłumu jak wieszcz stajesz.

Jak po znoju czysty zdrój,
Wonny poiew w cieniu drzew,
Tak orzeźwia naród twój
Narodowy nuty śpiew.

Ty mu słodzisz dziejów bóle,
I ocierasz łzę odwieczną,
Ty mu wieszczysz lepszą dolę —
Przyszłość jasną i słoneczną...

[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem*, p. 271.
[39] *Ibidem*, p. 281.
[40] *Ibidem*, p. 282.
[41] *Ibidem.*

A tej wieszczby cudna moc,
Tak zaciera smutku cień,
Jak rozpierzcha ciemną noc
Nadchodzący nowy dzień.

W dniu Rumunów odrodzenia,
W tobie duma i potęga,
Bo gdzie dźwięczy głos natchnienia,
Tam już lepseze życie sięga.

Górą wieszczu ! słucha tłum...
Gromem słowa piej mu,piej !
Ile w myśli świetnych dum,
Wszystkie w duszę jego wlej !...

A ta pieśń ożywczą siłą
Żywić będzie pokolenia,
Jako światło co świeciło
W dniu waszego wyzwolenia...

Traducere :

Lui Vasile Alecsandri. Prințul cîntecului românesc

Sunetul drag al lăutei tale,
Cîntecul sublim al sufletului generos,
Durerea și vaetul inimii tale
Sînt pentru frații tăi semănătură bogată.

Tu respiri o viață nouă,
Și o dărui și altora,
Cînd cu cuvîntul tău ca tunetul
Te înalți ca un profet în mijlocul mulțimii.

Ca izvorul limpede după trudă,
Ca adierea înmiresmată la umbra copacilor,
Așa înviorează cîntecul național
Poporul tău.

Tu îi alini durerile de veacuri,
Și-i ștergi lacrima seculară,
Tu îi prevestești o soartă mai bună,
Un viitor luminos și însorit...

Iar puterea miraculoasă a acestei prevestiri
Șterge umbra tristeții,
Cum alungă noaptea-ntunecată
Ziua nouă ce se apropie.

În ziua renașterii românilor,
În tine e mîndria și puterea,
Fiindcă acolo unde răsună glasul inspirației,
O viață mai bună se vestește.

Sus poete ! mulțimea ascultă...
Cu puterea cuvîntului cîntă-i, cîntă-i !

Cîte doine minunate ai în gînd,
Toate toarnă-le în sufletul ei !...

Iar cîntecul acesta, cu o putere proaspătă,
Va hrăni generaţiile
Ca lumina ce a luminat
În ziua eliberării voastre...

Nu este de mirare, deci, că în puţinele versuri publicate de R. Rożniatowski se face simţită lectura creaţiei bardului de la Mircești. Ciclul *Obrazki stepu w lecie* (Stepa vara) sau versuri ca *W Maju* (În luna mai) sînt pătrunse de aceeaşi înţelegere faţă de natură pe care o manifestă Vasile Alecsandri.

În anul 1882, Vasile Alecsandri este inclus în *Antologia poeţilor străini*, alcătuită de scriitorul Władysław Bełza. Între cele 16 literaturi, literatura română este reprezentată de poezia lui Alecsandri — *Păsărica* [42], în versiunea Sewerynei Duchińska.

Alecsandri devenise în aceşti ani o notorietate europeană. Lumea literelor se interesa îndeaproape de creaţia lui curentă. În 1884, imediat după ce *Fîntîna Blanduziei* se jucase cu succes la Bucureşti (22 martie 1884), Seweryna Duchińska îşi informează şi ea cititorii despre noua piesă a poetului nostru, într-una din *Cronicile pariziene* [43]. Un amplu rezumat comentat al piesei, după „l'Indépendance Roumaine" [44], este menit să scoată în relief valorile „genialei opere a poetului român Alecsandri, pusă de curînd în scenă la Bucureşti" [45].

Arătînd că francezul Armand Pontmartin cerea cu insistenţă reprezentarea *Fîntînii Blanduziei* la Paris [46], Duchińska adresa o invitaţie evidentă literaţilor polonezi de a se apropia de creaţia lui Vasile Alecsandri. Interesul manifestat vreme îndelungată de Seweryna Duchińska pentru opera lui Alecsandri şi pentru poezia populară românească a lăsat urme şi în creaţia scriitoarei poloneze. *Do skowronka* (Ciocîrliei) şi *Piosenka oracza* (Cîntecul plugarului) sînt reminiscenţe ale lecturilor din opera bardului de la Mircești.

În ultimul deceniu al secolului trecut, pe lîngă republicarea amintită a poeziei *Păsărica*, merită reţinută prezenţa a cinci scriitori români în antologia literaturii universale alcătuită de cunoscuţii istorici şi critici literari Piotr Chmielowski şi Edward Grabowski [47]. Alături de Vasile

---

[42] *Drobne plaszę* (z Alessandriego), trad. S. Duchińska, în [Wł. Bełza], *Antologia obca*. Wybór najcelniejszych utworów poetów cudzoziemiskich. Zestawił autor *Antologii polskiej*, Lvov, [1882], p. 216—217. Publicată în 1873, poezia *Păsărica* va apărea din nou în 1892 : V. Alecsandri, *Drobne plaszę*, trad. Seweryna Duchińska, „Miesięcznik Galicyjskiego Towarzystwa Ochrony Zwierząt", Lvov, 1892, nr. 5—6.

[43] Seweryna Duchińska, *Kronika Paryska*, în „Biblioteka Warszawska", II, 1884, p. 432—435.

[44] Arutnev [Grigore Ventura ?], Chronique théatrale *Fontâna Blandusiei*, piece en 3 actes et en vers de B. Alexandri, în „l'Indépendance Roumaine", Bucureşti, VII, 1884, nr. 1946, p. 2—3, nr. 1947, p. 3, şi nr. 1948. p. 3.

[45] Seweryna Duchińska, *Kronika Paryska*, în „Bibl. W-wska", II, 1884, p. 432.

[46] *Ibidem*, p. 436. Vezi şi scrisoarea lui V. Alecsandri către Ion Ghica, B.A.R., ms. rom. 804, f. 156—157.

[47] P. Chmielowski i E. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*... (Tabloul literaturii universale în rezumate şi exemple...), Varşovia, 1895—1896 (2 vol.)

Alecsandri au fost incluși în antologie : Cezar Boliac, Theodor Șerbănescu, Iacob Negruzzi și Carmen Sylva.

Din creația lui V. Alecsandri autorii antologiei au preferat poemul *Peneș Curcanul* (Penesz Kurcak)[48]. Traducătorul Władysław Trąmpczyński, un stilist remarcabil, a avut de învins dificultăți serioase în transpunerea poemului.

Accentul paraoxitonic al limbii polone face ca iambul, unitate ritmică folosită de Alecsandri în poem, să apară foarte rar în poezia polonă. Pentru a menține tonalitatea avîntată a originalului, traducătorul păstrează versul de 8 și 7 silabe, ca și ritmul iambic, dar renunță la rima alternantă completă, care ar fi făcut aproape imposibilă traducerea unui poem atît de lung, rimînd doar versurile 2 cu 4 și 6 cu 8. Trebuie recunoscut că este totuși o abatere minimă, mai ales că infidelități de tipul „cușma cu-o ureche" în loc de „cușma pe-o ureche" sînt rarisime.

Dăm spre exemplificare versiunea primei strofe :

Z Wasluj dziewięciu wyszło nas
/ Dziesiąty sierżant/ w drogę ;
Przy pożegnaniu nie drżał nikt
Ni w sercu uczuł trwogę.
Jak sokół który wzbija się
Nad skały hen ! z pagóra,
My skrzydła mieliśmy u nóg,
Na czołach niesli pióra.

În ultimii ani ai secolului al XIX-lea apar în presa poloneză cîteva articole datorate unui misionar catolic în Moldova, Wiktor Wiecki, ce merită a fi reținute.

Colaborator al publicației catolice din Cracovia „Przeglad Powszechny", W. Wiecki era în primul rînd un cunoscător al culturii franceze și italiene.

Rezultatul unui prim contact, sumar și superficial, cu literatura română îl reprezintă articolul *Voci despre Polonia în beletristica românească*[49].

Ocupîndu-se de motivele poloneze în creația lui C. Negruzzi, Vlahuță, Gane, Bolintineanu, Fundescu și Vasile Alecsandri, și, exceptîndu-l doar pe modestul I.C. Fundescu, autorul articolului reproșează tuturor celorlalți scriitori lipsa de obiectivitate în înfățișarea unor personaje istorice poloneze.

Fără să poată disocia aspirațiile popoarelor român și polon de interesele și politica aristocrației poloneze și a boierimii moldovene, așa cum făcuse Seweryna Duchińska în articolul *Despre cîntecele poporului român*, fără să știe că în timpul insurecției poloneze din 1863 Dimitrie Bolintineanu scrie *Un suspin către poloni*[50], că Alecsandri a scris *Cristos a înviat*[51], Wiktor Wiecki nu-și poate explica cum a putut Alecsandri „să

[48] *Ibidem*, II, p. 285—287.

[49] W. Wiecki, *Głosy o Polsce w beletrystyce rumuńskiej*, în „Przeglad Powszechny", LVI, 1897, p. 321—339.

[50] „Buciumul", 1803, nr. 42. Vezi și V. Jeglinschi, *L'insurection polonaise des annéees 1863—1864 dans la presse roumaine*, în „Revue roumaine d'histoire", tom. VI, nr. 3, București, 1967, p. 440.

[51] Vezi I.C. Chițimia, *Alecsandri în Polonia*, în „Secolul 20", 1965, nr. 9, p. 16.

se ridice atît de sus şi să toarne atîta simţire din inima sa" [52] în *Pohod na Sybir*. Din aceleaşi motive Wiecki ajunge la concluzia că Olbracht Łaski din *Despot Vodă* ar simboliza aversiunea polonezilor faţă de români [53].

Cu 15 ani în urmă, Rudolf Rożniatowski scria în legătură cu rolul magnatului polonez în evenimentele din Moldova : „Îi sîntem recunoscători poetului [Alecsandri —, n.n., I.P.] că, datorită activităţii lui nu a aruncat cu piatra în naţiunea noastră, chiar dacă respectul cuvenit adevărului istoric ne obligă să recunoaştem că Łaski al nostru face tot atîtea parale cît şi boierii moldoveni ai acelei vremi. A fost un aventurier în toată legea, pe care ... am fi preferat să nu-l vedem în istoria noastră" [54]. Wictor Wiecki formulează acelaşi tip de reproşuri şi cu privire la poemul *Dumbrava Roşie*, pe care îl prezintă într-un amplu rezumat, cu exemplificări în proză [55].

Viziunea asupra istoriei, caracterizată de apoteozarea forţei şi tendinţelor expansioniste ale statului feudal polonez, a spiritului aventurier, atît de distonantă cu strădaniile îndelungate ale celor două popoare subjugate de a-şi recuceri independenţa, explică în bună parte aprecierile eronate cuprinse în acest articol [56].

O lectură mai aprofundată a creaţiei lui V. Alecsandri îl determină pe canonicul polonez să revină peste un an, tot în paginile revistei „Przegląd Powszechny", cu un întins studiu asupra poetului român, intitulat *Vasile Alecsandri. Prinţul cîntecului românesc* [57].

Începîndu-şi articolul cu succesul *Cîntecului gintei latine* la Montpellier, Wiecki apreciază că în persoana lui Vasile Alecsandri avem de-a face cu un poet de o valoare excepţională, „ale cărui opere ar fi o mîndrie şi pentru o literatură dezvoltată, şi care dacă este astăzi mai puţin cunoscut decît mulţi scriitori mediocri, pe care-i desparte de el o distanţă ca de la pămînt la cer, aceasta se datorează numai faptului că limba în care şi-a publicat operele este o limbă necunoscută şi fără o importanţă mai mare în lume" [58].

Spre deosebire de articolul precedent, studiul de faţă aduce o seamă de aprecieri pertinente.

Ca şi pentru ceilalţi polonezi cunoscători ai creaţiei lui Alecsandri, poetul român este în primul rînd un om al timpului său, angajat în procesul de înnoire a patriei sale, exponent al idealurilor înaintate în *Dezrobirea ţiganilor*, din care W. Wiecki traduce strofa a treia [59], exponent al năzuinţelor poporului român în *Hora Unirii*, patriot înflăcărat în *Sentinela română*, în *Păsărica*, sau în *Adio Moldovei* şi *Întoarcerea în ţară*.

Două strofe, traducerea liberă a primelor şi ultimelor cinci distihuri din *Întoarcerea în ţară*, sînt menite să ilustreze puternicele sentimente care-l stăpîneau pe poet la întoarcerea în patrie [60].

---

[52] W. Wiecki, *op. cit.*, p. 331.

[53] *Ibidem*, p. 332.

[54] Dr. R. Rożniatowski, *Bazyli Alexandri. Jego stanowisko i znaczenie w dzisiejszej Rumunii*, p. 282.

[55] W. Wiecki, *op. cit.*, p. 333—337.

[56] *Ibidem*, p. 339.

[57] W. Wiecki, *Vasile Alessandri. Książę pieśni rumuńskiej*, în „Przegląd Powszechny", 1898, t. LIX, p. 321—336; t. LX, p. 85—99 şi 184—400.

[58] *Ibidem*, p. 321—322.

[59] *Ibidem*, t. LX, p. 89—90.

[60] *Ibidem*, p. 90.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Ciclul *Ostașii noștri* este considerat, pe bună dreptate, o continuare a atitudinii patriotice a poetului: „Dragostea fierbinte de țară nu i-a permis [lui Alecsandri — n.n., *I.P.*] să tacă atunci cînd a răsărit soarele prielnic patriei lui, și, cum era el însuși profund emoționat de contribuția românilor la acest război, a reușit să toarne în versurile sale mult entuziasm batalistic. Acțiunea curge neîntrerupt, simțirea este deosebit de puternică și crește în intensitate datorită contrastelor, personificării lucrurilor, tablourilor scurte, dar captivante"[61]. Aprecierile sînt ilustrate cu fragmente din *Peneș Curcanul* în traducerea lui Wł. Trąmpczyński[62].

Dar cea mai înaltă prețuire o acordă Wiktor Wiecki *Pastelurilor*, despre care, reluînd cuvintele lui Maiorescu, spune că sînt „cea mai de seamă podoabă a literaturii române în general"[63]. „Natura *Pastelurilor* — scria autorul articolului — este natura vie, liberă, zgomotoasă. Vînturile cuprind în brațele lor vînjoase copacii înalți și munții înzăpeziți și dănțuiesc prin trecători și văi adînci, steluțele de nea plutesc și se leagănă în văzduh, săniile alunecă pe drumurile albite de iarnă. Pretutindeni ne izbește bogăția culorilor și mișcarea vie"[64].

Creația epică a lui Vasile Alecsandri nu stîrnește entuziasmul lui W. Wiecki, care remarcă, nu fără dreptate: „Verosimilul nu l-a interesat niciodată pe Alecsandri. La el frumosul se găsește întotdeauna la hotarele imposibilului și este în contradicție cu legile naturii"[65]. Totuși *Dan, căpitan de plai* reprezintă o valoare incontestabilă, în care canonicul polonez găsește „fragmente de o inegalabilă frumusețe"[66].

Din dramaturgia lui Alecsandri, Wiecki reține, alături de cele trei *Chiriță*, în care poetul „a reușit să creeze caractere", dramele *Despot Vodă*, *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu*, despre care spune că „din numeroase puncte de vedere sînt capodopere"[67].

Din păcate, analiza acestor drame este afectată de istoricismul dogmatic al canonicului.

Fără să pătrundă mai adînc în sensurile dramelor, Wiktor Wiecki îi reproșează și de astă dată lui Alecsandri nerespectarea adevărului istoric, fiindcă „Horațiu, poetul imoral, stricat [...] a devenit în dramă un visător, un idealist, un melancolic"[68], iar Ovidiu, „autorul stricat al *Ars amandi*, este la Alecsandri ideal și curat ca o vestală, îndrăzneț ca un cavaler medieval; dragostea lui Ovidiu și a Iuliei, poate cea mai stricată romană, este la Alecsandri platonică"[69].

Dintre cele trei drame, în mod ciudat, *Ovidiu* este considerată cea mai realizată, pentru că „în frumusețea limbii, în alegerea momentelor neprevăzute, a efectelor, Alecsandri s-a întrecut pe sine însuși"[70]. Și pentru a-și susține afirmațiile, W. Wiecki traduce scena finală, a morții lui Ovidiu,

---

[61] *Ibidem*, p. 95.
[62] *Ibidem*, p. 95—97.
[63] *Ibidem*, p. 92.
[64] *Ibidem*, p. 93.
[65] *Ibidem*, p. 186—187.
[66] *Ibidem*, p. 186.
[67] *Ibidem*, p. 192.
[68] *Ibidem*, p. 197.
[69] *Ibidem*, p. 198.
[70] *Ibidem*.

adăugînd : „Trebuie să citeşti acest fragment în limba sonoră a lui Alecsandri, ca să înţelegi şi să preţuieşti tulburarea pe care el a stîrnit-o" [71].

Socotind că Alecsandri s-a dovedit „un adevărat mare artist în poezia lirică", autorul îşi încheie studiul astfel : „Abia cînd a pornit pe calea potrivită lui, pe calea poeziei lirice obiective, a găsit la sînul naturii atîtea motive inepuizabile, atît entuziasm, atîtea impresii, încît ne-a creat o capodoperă în felul său. În *Pasteluri* a turnat atîta lumină şi viaţă, a aruncat atîtea flori, perle şi giuvaere, a arătat o înţelegere atît de delicată a naturii şi a prins aceste tablouri mirifice în rame atît de minunate, încît pe drept i se cuvine titlul dacă nu de prinţ al poeziei, atunci cel puţin al cîntecului românesc" [72].

Rezerva cu care Wiecki îşi încheie aceste entuziaste cuvinte este fără îndoială ecoul aprecierii de care începuse să se bucure la acest sfîrşit de veac creaţia lui Mihai Eminescu, „pe care — remarcă îndurerat Wiktor Wiecki — mulţi îl ridică chiar deasupra lui Alecsandri" [73].

Admirator al seninătăţii *Pastelurilor*, Wiktor Wiecki va scrie în 1900 un articol despre creaţia lui Eminescu, intitulat *Un poet al pesimismului în ţara vecină* [74].

Scopul polemic este evident. Autorul articolului neagă profunzimea ideilor lui Eminescu, îl combate pe Hasdeu şi recunoaşte poetului doar măiestria artistică.

Se pare, totuşi, că ultimele două articole ale lui Wiktor Wiecki au dus la includerea lui Mihai Eminescu în următoarea istorie a literaturii universale, publicată de Ludomił German [75].

German nu cunoştea literatura română decît din nişte surse de valoare îndoielnică. El stabileşte începuturile „literaturii politice" în România secolului al XIX-lea, socotindu-l pe Alecsandri primul poet român [76]. Mihai Eminescu este „mîndria literaturii române", liric pesimist, asemănător lui Lenau [77].

O viziune apropiată asupra literaturii române o întîlnim şi la Antoni Lange [78]. Vasile Alecsandri rămîne creatorul literaturii naţionale, dar începuturile literaturii noastre sînt legate de astă dată de numele lui Văcărescu, Alexandrescu şi Rosetti [79].

Prezentarea sumară şi mai mult decît aproximativă a literaturii române în cele două istorii de literatură universală este simptomul unei scăderi evidente a interesului polonezilor faţă de creaţia lui Vasile Alecsandri şi de literatura română în acea perioadă.

---

[71] *Ibidem*, p. 199.
[72] *Ibidem*, p. 200.
[73] *Ibidem*, t. LIX, p. 333.
[74] W. Wiecki, *Poeta pesymizmu w sąsiednim kraju*, în „Przegląd Powszechny", 1900, LXVIII, p. 210—224.
[75] Dr. Ludomił German, *Przegląd Dziejów Literatury Powszechnej*, IV, Lvov, 1903, p. 168—169.
[76] *Ibidem*, p. 169.
[77] *Ibidem*.
[78] A. Lange, *Krutki zarys literatury powszechnej*, cz. I—IV, Varşovia, 1908—1909. Vezi : *Rumunii*, cz. II, p. 76—78.
[79] *Ibidem*, p. 77.

Ideea romantică și spiritul de emancipare națională, care au vehiculat vreme de cinci decenii creația lui Alecsandri în patria lui Mickiewicz, găsesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea forme noi de exprimare atît în viața socială, cît și în artă.

Opera poetului român va reveni în atenția oamenilor de litere polonezi după primul război mondial[80], în Polonia liberă, dovedind că aprecierile entuziaste stîrnite în a doua jumătate a secolului trecut se adresau unor valori bine fixate în istoria culturii universale.

[80] Cf. I. C. Chițimia, *op. cit.*

LECTURILE UNUI BOIER MUNTEAN, ACUM UN VEAC: IOAN MANU

ANDREI PIPPIDI

Sînt atît de rare bibliotecile românești din trecut, a căror alcătuire să se fi păstrat, încît fiecare din ele prezintă un neîndoielnic interes. Valoarea lor e departe de a fi egalată de numărul studiilor ce le-au fost consacrate, în această direcție putînd fi amintit numai cazul Rosetti-Roznovanu de la Stînca, analizat cu competență de Cornelia Papacostea-Danielopolu[1]. Biblioteca domnitorului Alexandru D. Ghica, descoperită de curînd, n-a fost încă cercetată cum se cuvine[2].

Alături de ele ar merita reconstituită cea a lui Ioan Manu, cu totul uitată pînă astăzi. El nu e totuși un necunoscut : acest mare boier a avut chiar momentul său de celebritate, nu tocmai favorabilă — informațiile contemporane fiindu-i, cu puține excepții, ostile. Punctul lor de vedere își are originea în atitudinea lui Manu față de Unirea Principatelor, căreia i s-a împotrivit, întrucît era caimacam în 1858. Drept urmare, a fost compromis și înlăturat cu violență din viața publică. Unioniștii din Țara Românească persecutați de dînsul îl detestau și aprecierile lor aspre s-au statornicit, conservînd imaginea unui personaj nevrednic de stimă. Pe cale de a cerceta cu oarecare luare-aminte unul din temeiurile judecății atît de severe, nu va fi de prisos să zăbovim asupra vieții lui, care continuă să solicite agerimea biografilor.

În anul 1796 căsătoria lui Mihail Manu cu Smaranda Văcărescu întrunea un interesant grup de familie. Să reamintim că soțul, născut în 1762, descinzînd din fanarioți a căror închipuită obîrșie italiană a oscilat succesiv între Veneția și Genova, va fi, după o vreme, mare vornic (1802) și caimacam al Craiovei (1805), prietenul apropiat al generalului Miloradovici în timpul ocupației din 1807—1810, ajungînd să fie, cînd își încheie

[1] *O bibliotecă din Moldova la începutul secolului al XIX-lea*, în „Studii și cercetări de bibliologie", V, 1963, p. 215—220. O listă de cărți la Dan Mănucă, *Ionică Tăutul-pagini inedite*, „Revista de istorie și teorie literară", XV, 1966, 1, p. 139—146.

[2] P. Paliu, *Catalogul bibliotecii domnitorului A. D. Ghica*, în „Revista arhivelor", X, 1967, 1, p. 91—94. A se vedea Virginia Isac, *Biblioteci personale în Moldova în secolul al XIX-lea*, ibid., XII, 1969, 1, p. 49—63, și lista cărților lui Odobescu, bogat adnotată de V. Cîndea, în anexă la Al. Odobescu, *Opere*, I, 1965.

viaţa în 1835, prohodit de Eliade. Din partea ei, fiica logofătului Constantin Văcărescu Leurdeanul şi a Saftei Creţulescu era prin femei urmaşa lui Vodă-Brîncoveanu; îi cunoaştem surorile, pe Safta, soţia marelui dragoman Constantin Ipsilanti, viitor domn în Moldova şi Muntenia, şi cealaltă, vorniceasa Ecaterina Dimitrie Bibescu. Cu asemenea înrudiri, se vede că odrasla boierilor Manu era să fie văr primar cu beizadelele Alexandru, Dimitrie, Nicolae şi Gheorghe, conducătorii Eteriei, precum şi cu fraţii domneşti Bibescu şi Ştirbei! De aici nu numai favoarea permanentă pe care i-au păstrat-o cîrmuitorii ţării, înainte şi după episodul revoluţionar din 1848[3], dar şi rigiditatea convingerilor lui conservatoare, închegate în anturajul imediat al ultimilor domni fanarioţi, deprinderea autorităţii brutale şi, trăsătură esenţială a firii sale, acea ambiţie obsesivă pe care o putem regăsi în toate iniţiativele lui Ioan Manu.

S-a născut la 22 iunie 1803, în Bucureşti[4]. La Sfîntul Sava, ca şcolar al lui Gh. Lazăr, se apropie de Eliade, P. Poenaru, S. Marcovici şi Eufrosin Poteca, ceea ce dezvăluie o interesantă perspectivă asupra personajului şi a vremii[5]. Pe cînd tînărul Iancu se pregătea printr-o astfel de creştere să calce pe urmele tatălui, Mihalachi Manu, ca înalt demnitar[6], colabora activ cu eteriştii. Asistînd la intrarea lui Tudor în Bucureşti, el

[3] După războiul ruso-turc, între anii căruia se încadrează a doua domnie a lui C. Ipsilanti, cumnatul lui M. Manu, conducerea Ţării Româneşti a fost încredinţată lui I. Caragea (1812—1818). Acesta, ca şi urmaşul lui, Al. Suţu (1818—1821), i-a arătat lui M. Manu cea ma mare încredere. Prin căsătoria sa, I. Manu se va înrudi şi cu Gr. Ghica (1822—1828), men ţinîndu-se în favoare pe lîngă domnii din epoca Regulamentului, Al. Ghica şi Gh. Bibescu apoi B. Ştirbei. Deci, acelaşi clan a avut neîntrerupt puterea timp de o jumătate de veac, în mijlocul căreia anul 1821 n-a putut marca, cum s-a crezut, o cotitură hotărîtoare.

[4] Const. G. Mano, *Documente din secolele XVI—XIX privitoare la familia Mano*, Bucureşti, 1907, p. XXXIII.

[5] Idem, *ibid.*, p. 495.

[6] Fiul postelnicului Iordachi Manu şi al Ruxandrei Suţu, „născut în Ţarigrad, aici de 43 ani, vîrsta 68 ani, vel vornic de ţara de jos, şade în Bucureşti" (I. C. Filitti, *Catagrafie oficială de toţi boierii Ţării Româneşti la 1829*, în „Revista arhivelor", II, p. 291. El figurează ca vel vornic al politiei în aprilie 1803 (N. Iorga, *Donaţiile româneşti pentru Megaspileon şi Vlah-Sarai*, în „Analele Academiei Române, mem. sec. ist"., s.III, t. XIII, Buc., 1932, p. 163, şi V. A. Urechiă, *Istoria românilor*, VIII, p. 319—320). În februarie 1804, vornic al politiei e Petrachi Ritoridi, Manu fiind absent (*ibid.*, p. 371—372). Numit la 6 septembrie 1808 vornic al ţării de jos, în locul lui C. Creţulescu (C. Erbiceanu, *Cronicarii greci cari au scris despre români în epoca fanariotă*, Buc., 1888, p. 281, şi V. Urechiă, *op. cit.*, IX, p. 127—128), era dintre cei 6 membri ai divanului principal (*ibid.*, p. 210). La fel în octombrie 1811 (*ibid.*, p. 215), martie 1812 (*ibid.*, p. 631) şi august (E. şi I. Vîrtosu, *Din trecutul aşezămintelor brîncoveneşti, cu prilejul a o sută de ani de la înfiinţarea lor. 1838—1938*, Buc., 1938, p. 161—162). La sfîrşitul anului 1812 iar vornic de politie (*Doc. Hurmuzaki*, s.n., II 1967, p. 74), ca în februarie 1813 (Urechiă, *op. cit.*, X/A, p. 112—113). În 1814 lipseşte (*ibid.*, p. 218). Nici la 26 ianuarie 1815 nu apare în divan (Arh. St. Bucureşti, *Diplomatice*, nr. 83), deşi, după raportul lui Fleischhackl, fusese numit „Vornik de Kutie, oder Vorsteher der Wohltätigkeits-Anstalten" (*Doc. Hurmuzachi*, s.n., II, p. 235). La 6 iunie vornic al ţării de jos şi epistat al vorniciei obştirilor (Urechiă, *op. cit.*, p. 959—960), mare logofăt al ţării de sus din decembrie 1816 pînă în vara anului 1818 (*Doc. Hurm.* II, p. 371 şi Urechiă, *op. cit.*, X/A p. 306, 308—313, 325, 431—432, 588—590, dar vezi X/B, p. 138, 303). Circula, se pare, zicătoarea: „Belu beleşte, Golescu goleşte, Manu jupuieşte"! (I. Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Buc., 1887, p. 39) Vornic al ţării de jos în februarie-mai 1819 (N. Iorga, *art. cit.*, p. 164; *Doc. Hurm.* II, p. 512) şi caimacam în 1821 (Urechiă, *op. cit.*, XII, p. 26, XIII, p. 49, 51, 69—70, 73; *Doc. privind istoria României. Răscoala din 1821*, IV, p. 218—219, V, p. 64, 276). Cf. N. Iorga, *Studii şi doc.*, VIII, *passim* XXV, p. 80 şi Vlad Georgescu, *Din corespondenţa diplomatică a Ţării Româneşti*, Buc., 1965, p. 100—101.

l-a rugat pe Al. Ipsilanti să ocupe oraşul[7]. În aprilie, la Sibiu se zvonise că turcii i-au tăiat capul, veste transmisă de ginerele lui Caragea, C. Vlahuţi, întors de la Pisa, şi care privea, de fapt, pe un omonim, fostul dragoman al Arsenalului între 1816—1818[8]. Cineva, mai tîrziu, laudă curajul vornicului Manu de a-l întîmpina pe chehaia-bei, închinîndu-i capitala, din care abia se retrăseseră prietenii săi[9], prilej cu care Iancu pare să fi fost ostatec în tabăra otomană[10]. Faptul că familiarul Ipsilanţilor rămîne în divanul domnesc e în adevăr caracteristic pentru acea parte din boierime a cărei situaţie n-a fost modificată nicidecum de criza politică din 1821—1822[11]. Unuia din feciorii lui îi scria la 28 martie 1825 : „prea scumpul meu Grigoraşcu, binecuvîntîndu-te părinteşte, te sărut", ca să-i vestească apoi că, prin graţia noului domn, a fost numit taxildar de oierit, slujbă la îndeplinirea căreia va fi însoţit de un epitrop, „logofătul Ştefan al fratelui tău Iancu"[12], care urma să-i păzească sănătatea, să-l facă a ocoli tovărăşiile rele şi jocul de cărţi, dar mai ales să poarte toată grija socotelilor. La protestele junelui Grigoraşcu, dornic de mai multă libertate, tatăl răspunde : „Eşti încă copil... mintea ta nu e în stare să judece lucrurile drept... prin acest chip te obişnuieşti şi înveţi"[13]. Însă la moartea acestui fiu nevîrstnic, în 1829, bătrînul înseamnă : „mi-a ars inima de părinte"[14]. Cu doi ani în urmă, pe cînd sărmanul tînăr mai încasa dările din judeţul Oltului, fratele Iancu, al cărui dascăl fusese logofătul Ştefan, se pregătea de nunta cu Anica Ghica, în vîrstă de 17 ani. Părinţii ei, marele ban Alexandru Scarlat Ghica, zis „Barbă Roşie"[15] şi Ecaterina

[7] *Doc. 1821*, V, p. 278, 288 ; Andrei Oţetea, *Tudor Vladimirescu şi mişcarea eteristă în ţările româneşti*, Buc., 1945, p. 261—263. Despre panduri, amănunte pitoreşti la I. Corfus, *Cronica meşteşugarului Ioan Dobrescu*, în „Studii şi articole de istorie", VIII, 1966, p. 348.

[8] *Doc. 1821*, IV, p. 171. Cf. N. Iorga, *Acte şi fragmente*, II, Buc., 1895, p. 570—573 (după rapoartele trimisului prusian von Miltitz). Fiul postelnicului Al. N. Manu şi al Ralucăi M. Suţu, născut în 1785, a fost executat la 29 martie 1821 (Vas. Vl. Sphyroeras Οἱ δραγομάνοι τοῦ στόλου. ὁ θέσμος καὶ οἱ φόρεις, Athinai, 1965, p. 166—170).

[9] I. Eliad, *Cuvînt de pomenire pentru vornicul M. Manu şi fiul său, aga C. Manu*, la N. Iorga, *Cuvîntări de înmormîntare şi pomenire*, Văleni, 1909, p. 60—72 (vezi comentariul aceluiaşi, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, I, Buc., 1907, p. 158). L-ar fi găzduit chiar pe chehaia-bei, *Doc. 1821*, V, p. 77, 303—304.

[10] C. Mano, *Documente...*, p. XXXIII—XXXIV.

[11] L-a înlocuit pe logofătul Al. Filipescu în administrarea vistieriei pînă la numirea lui B. Văcărescu în august 1821 (*Doc. 1821*, V, p. 110, 344). „În tot acest timp Manu s-a bucurat de întreaga încredere a paşei" (*ibid.*, p. 341). Fiind răspunzător de aprovizionarea oştirii otomane cu grîu, orz, porumb şi fîn, arendase huzmeturile vînăritului şi oieritului „în sumă de taleri 411.500, din carii jumătate să-i răspunză peşin şi ceilanţi după o lună şi jumătate" (*ibid.*, p. 102, 149). În septembrie 1825 îi trimetea marelui vezir fructe de ananas din grădina lui (Nadejda Gr. Romalo şi Şt. Balş, *Casa din Leordeni*, în „Buletinul comisiunii monumentelor istorice", XXXVIII, fasc. 123—126, 1945, p. 62).

[12] C. Mano, *op. cit.*, p. 450—451 (doc. 272). Despre şederea la Sibiu a altui fiu, Dumitrache, învăţînd pictura în 1831—1832, N. Iorga, *Contribuţii la istoria învăţămîntului*, în „Analele Acad. Rom., mem. secţ. lit.," s. II, t. XXIX, Buc., 1906, p. 48. Din generaţia următoare, fiicele lui I. Manu vor studia, în 1843, la Odessa („Cantorul de avis", VII, p. 22).

[13] C. Mano, *op. cit.*, p. 452—453 (doc. 273).

[14] *Ibid.*, p. 414. Vornicul a ţinut şi un jurnal în greceşte, începînd de la 4 decembrie 1758 şi pînă la 20 ianuarie 1835 (doc. 226, p. 391—416).

[15] *Loc. cit.*, p. 465—466 (doc. 281) Pictat de J. A. Schöfft şi N. Livaditti (Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1937, pl. XII), fiul banului Scarlat D. Ghica, trăieşte între 1785 — 1868, cf. Al. I. Ghica, *Genealogia familiei Ghica*, în *Şépte biserici cu averea lor proprie*, Buc., 1904 (vezi hotărîrea divanului judecătoresc din 11 ianuarie 1833, cu privire la moşia Dudeşti, moştenită de la mama sa, Maria Dudescu) (B.C.S., *Msse, fond St. Georges*, P. CCCXXV, D. 2).

Năsturel-Herescu, erau despărțiți din 1812. Pe tineri îi cunună, la 23 ianuarie 1827, unul din cei mai însemnați boieri ai generației cărunte, Barbu Văcărescu banul, asociat la această solemnitate și pentru motivul rudeniei cu mirele. Acesta-i înfățișat într-un vechi portret lucrat în ulei, fost în colecția generalului G. Manu[16], nelipsit de un farmec, cu atît mai prețios cu cît accesoriile cu care l-a împodobit pictorul anonim : hanger, mătănii și bogata eșarfă care, după moda turcească, încinge tîmplele rase ale elegantului boier, iau parcă o aparență de simbol și de revelație pentru întreaga lui carieră. Ea începea acum, în ajunul epocii regulamentare, în care protecția autorităților imperiale i-a înlesnit isprăvnicia județului Vlașca din 1829, cînd proaspătul comis a lepădat turbanul cochet de șal, pînă în 1832. În această perioadă, I. Manu și-a manifestat stăruitor admirația pentru Kiselev. „Nici nu putea să fie altfel fiul marelui vornic Mihalache Manu, care servise cu dragoste și credință, sub două guverne provizorii rusești, patria sa adoptivă", după cum notează naiv biografia sa din 1907 ! Autorul ei, care „a exprimat dorința ca numele său să nu fie publicat", pare a fi N. D. Popescu, mai norocos în povestirile sale haiducești decît în activitatea la Arhivele Statului. Din materialul extras de acolo se desprinde numirea lui I. Manu „prin predlojenia no. 109 din 13 mai 1833" în fruntea secției I a vorniciei dinlăuntru, încredințîndu-i-se apoi funcția de director de minister, o dată cu un cordon turcesc (1837)[17]. Era el părtaș, fie și reticent, al stării de spirit contemporane, care îndemna la prefaceri politice ? Încă de atunci prezent printre membrii Societății Filarmonice, el a „lucrat foarte mult la propășirea sa"[18]. Neașteptată situație, în care șeful bucureștean al poliției[19] primea măgulirile poeților Eliade și Boliac, revoluționari curtenitori, avînd astfel ocazia să întîlnească chiar pe consulul rus în casa ocrotitoarei lor, de o cultură aleasă, Anica Manu[20]. Explicația acestei enigmatice atitudini, de protector al

[16] I. Manu pare ceva mai în vîrstă în tabloul lui N. Livaditti, înfățișîndu-l împreună cu soția : data e 1840 (Bacău, Muzeul de Artă). Vezi mai jos n. 37.

[17] C. Mano, *op. cit.*, p. 587. Cf. un act din 10 iunie 1832, în Arhiva Muzeului Militar Central București, *Diverse*, III. 263. Manu a condus lucrările recensămîntului general din 1837—1838, (vezi I. Donat și G. Retegan, *La Valachie en 1838, d'après une source statistique inédite*, în „Revue Roumaine d'Histoire", 5, 1965, p. 928). L-a însoțit pe prințul Albrecht de Hohenzollern (1809—1872), în timpul vizitei acestuia prin țară, în iunie 1843, primind decorația „Vulturul roșu" (*Doc. Hurmuzaki*, XVII, p. 978).

[18] C. Boliac îl număra printre fondatorii acesteia în prefața la *Operile lui Cesar Boliac. Meditații*, București, 1835. Horia I. Nestorescu, *Știri inedite privind tipărirea și răspîndirea „Magazinului istoric pentru Dacia" în Țările române*, în „Studii și articole de istorie", XI, 1968, p. 61.

[19] Numit de Bibescu la 29 iunie. După marele incendiu de la 2—3 martie 1847, la a cărui stăvilire a contribuit, ca și la subscripția despăgubitoare, aga Ioan Manu face parte, cu R. A. von Borroczyn și A. Heft, din comisia de sistematizare a centrului orașului (cf. I. C. Filitti, *Domniile române sub Regulamentul Organic, 1834—1848*, Buc., 1915, p. 412—413 și Dan Berindei, *Orașul București, reședință și capitală a Țării Românești*, Buc., 1963, p. 202—203).

[20] G. Bogdan-Duică, *Anicuța Manului. O amintire tocmai la timp*, „Sămănătorul", V, 1906, p. 241—244. Între protejații ei erau Boliac (O. Papadima, *Cezar Boliac*, Buc., 1966, p. 71) și Odobescu (Geo Șerban, *Odobescu. Pagini regăsite*, Buc., 1965, passim.) Mai mult ca o curiozitate tipografică, adăugăm un *Discurs funebru rostit la cimitirul Bellu, la înmormentarea reposatei Anichei I. Manu, de Archiereul Genadie, fost episcop de Argeș la 21 August 1872*, cu versuri de o neîndemînare grotescă : se relevă că „printr-uă curioasă coincidință, totu astă di traversară aceeași calle și remășițele poetului Dimitrie Bolintinénu, și remășițele Anicuței Manu, ca cum ar fi vrutu reciprocamente a-și da ultima sărutare" ! În același an murise Eliade care, amănunt necunoscut de biografi, în timpul ultimei sale boli, a fost ajutat de familia Manu.

dușmanilor clasei sale, alături de calitatea oficială de mare dregător al unui regim impopular, rezultă din conversația cu agentul țarist P. I. Rückmann. Întrebat de ce adăpostește tocmai el asemenea îndemnuri la revoluție, ar fi răspuns că găsește mai cu cale să supravegheze personal zgomotoasa afirmare a ideilor noi[21]. Mai degrabă decît cinismul unui zbir zelos, replica arată o detașare de mare senior liberal. Totuși, contradicția rămîne neînlăturată pînă observăm că aceste aparențe ascund un joc dublu, probabil următorul : păstrînd cele mai bune raporturi cu palatul, ministrul strecura încurajări opoziției. Pe de altă parte, sub cuvînt că susține revoluția, el manevra cu dibăcie ca să-i ia locul domnitorului, cu care era în legăturile de familie cunoscute, fără o modificare serioasă a ordinii existente. Înainte de a da greș în 1848, politica dusă de Ioan Manu nu-i putea cîștiga considerația observatorilor străini — după socotința unuia dintre ei, consulul francez A. Billecocq, el fiind, deopotrivă cu colegul său Manuil Arghiropol, „déplorables instruments" ale puterii protectoare[22]. Că aceasta nu-l considera atît de supus se vede dintr-o corespondență a „Gazetei de Transilvania"[23]. Din întîmplare, revoluția izbucnise chiar în ziua cînd foaia lui Barițiu observa : „aflăm din izvoare sigure că d-lui (generalul Duhamel) este foarte necăjit pe ministrul de poliție Iancu Manu, pentru că nu strînge frînele poliției mai muscălește"[24].

Încă înainte de aceste împrejurări decisive, atitudinea lui ni-e deslușită din depoziția spionului C. Halepliu cu prilejul cercetărilor asupra mișcării revoluționare[25]. Date la iveală pentru prima oară după zece ani de I. G. Valentineanu în jurnalul liberal „Reforma" (nr. 26, 3 dec.1859), prevederile josnicului slujbaș polițienesc nu s-au adeverit : „eu atunci, deși va trebui să pier ca trădătorul lor, dar voi muri mulțumit și împăcat cu cugetul meu... că așa a fost destinul meu să pătimesc pentru adevăr și fidelitate" ! Se recunoaște lesne tonul declamator al actorului. Halepliu era dintr-un neam de origine levantină, înpămîntenit prin căsătoria bogatului negustor Hagi Gheorghe Halepliu care, cumpărîndu-și un loc de casă în București la 1693, iscălea turcește, adăugînd o semnătură stîngace, cu slove chirilice doar în 1700. Întîi încuscriți cu o lume de abagii, băcani și cojocari, veniți de curînd din sudul Dunării, Halepliii parcurseseră un drum lung, ascensiunea lor socială culminînd cînd unul dintre ei ajunse episcop de Rîmnic : vestitul Chesarie. După acest moment, în care se înrudea cu boierii Oteteleșeni, Cernovodeni, Crețeni sau Lămotești, familia scăpăta repede, iar urmașul ei, Costache, al cărui bunic fusese clucer, nu

[21] C. Mano, *op. cit.*, p. 489—490.

[22] *Doc. Hurmuzaki*, XVII, p. 854 (19 martie 1842); „Doué de beaucoup d'intelligence et d'aptitude aux affaires, il s'est malheureusement fait remarquer par une immoralité scandaleuse et par des actes arbitraires sans nombre. Il trafiquait de son emploi de la manière la plus éhontée", după un raport de la 21 septembrie 1850 al consulului E. Poujade care, în 1851, adaugă : „Mr. Mano.... avait peint les Turcs comme fort détestés et représenté les Resses comme des bienfaiteurs. Il y a quelque chose de significatif dans cette appréciation du Secrétaire d'Etat de la Principauté de Valachie"(*Doc. Hurmuzaki*, XVIII, p. 329, 363).

[23] Și Kiselev, rămas consilierul domnilor noștri (vezi o scrisoare a lui din 1837 către Al. Ghica, la Bibl. Acad., *Msse*, coresp. inv. 25.487), cere să fie îndepărtat I. Manu (C. Mano, *op. cit.*, p. 526—528), încă din aprilie.

[24] Nr. 47, 10 iunie 1848.

[25] *Anul 1848 în Principatele Române*, VI, București, 1910, p. 67—73.

mai e decît un declasat[26]. După împrejurările revoluției din 1848, în care și-a mărturisit fără înconjur amestecul, se așează în Iași, ca figurant la Teatrul Național, al cărui director, comisul Matei Millo, avea să-l acuze în 1850 pe „un numit Costache Halepliu" că, la întoarcerea lui în Muntenia, după mîntuirea sorocului din contract, a cutezat să-și însușească din repertoriul moldovean *Baba Hîrca*, *Izvodul fruntașilor* și *Țăranii sau însurățeii*[27]. Peste trei ani, Știrbei-Vodă refuză autorizația lui Halepliu și Al. Dudescu, care voiau să ridice al doilea teatru din București[28]. Ca scriitor de teatru, judecat cu o dreaptă asprime de Gr. Alexandrescu[29] și Eminescu[30], aventurierul fără talent nu era cunoscut decît prin farsa *Nunta de la Fefeleiu*[31]. La bibliografia Unirii, N. Iorga a adăugat publicația rarissimă *Serbare națională, sau visul fericirei, pastorală de Costache Halepliu*, București, 1859, dovedind că acest oportunist știa să se acomodeze noii situații[32]. Mediocra lui persoană prinde viață îndeosebi din paginile raportului său, niciodată analizate cu de-amănuntul.

Pentru Halepliu, care avea vocația delatorului, „fapta mea în aparență este degrădătoare dar în sine fiind bună și patriotică mă fălesc" sau, cu toate că „în aparență mă degradează, dar în sine îmi va face onoare". Cu o surprinzătoare candoare, recunoaște că „m-au și întrebat ce leafă primesc pentru spionlîc, și i-am răspuns că 1500 lei pe lună" și, dintr-o mîndrie profesională care nu-i singura ciudățenie a tipului, disprețuiește pe „falșii d-ni spioni ce iau o leafă în zadar". Îl vedem lăudîndu-se că pricepe „puțin franțuzește", ceea ce se întrevede din cuvintele întrebuințate : „nu eram renomé" (sic). Ca dovadă a vredniciei sale de iscoadă, Halepliu aducea vînzarea celor doi revoluționari, „dl. Pan-

---

[26] Cele de mai sus concentrează știrile din cartea prof. I. Ionașcu, *Documente bucureștene privitoare la proprietățile mănăstirii Colțea*, Buc., 1941, p. 17, 21, 29, 39, 40, 60, 62—63, 80, 82—83, 99, 172, 303, 316. C. Halepliu, născut în 1817, avînd doar „o vie și niște moșie în judecată", declara : „am fost și în slujba statului, iar în urmă m-am făcut actor". *Doc. priv. anul revoluționar 1848 în Ț. Rom.*, 1962, p. 574—576.

[27] N. Iorga, *Viața și domnia lui Barbu Dimitrie Știrbei, domn al Țării Românești (1849—1856)*, Văleni, 1910, p. 238. Cf. I. Massoff, *Matei Millo și timpul său*, Buc., 1940, p. 118 ; idem, *Teatrul românesc, privire istorică — de la obîrșie până la 1860*, p. 499, cu precizarea că Halepliu conducea teatrul din Pitești în 1848, cînd a scris *Comoara închipuită* (*Anul 1848*, VI, p. 68 ; „eu le zisesem la toți că plec la Craiova ca să închin o dramă a mea c.c. Iancu Bibescu").

[28] N. Iorga, *op. cit.*, p. 240—243. A jucat piesa lui I. Dimitrescu, *Două sute de galbeni mită pentru o păhărnicie de trei zile căzută prin constituție* (I. Massoff, *op. cit.*, p. 371). Anca Costa-Foru, în *Istoria teatrului în România*, I, 1965, citează o comedie a lui Halepliu din 1847, *Cumplitul amăgit sau Izvorul Demoralizației* la care adăugăm *Moartea lui Mihai Viteazu la Turda* (1854) și *Don Sanji II regele Portugaliei* (1857).

[29] Eug. Lovinescu, *Scrisorile lui Grigore Alexandrescu către Ion Ghica*, în „Convorbiri literare", XLV, 1911, p. 756, despre Halepliu care a fost actor în trupa românească din Moldova, unde, după expresia lui Alecsandri, „a avut un beneficiu destul de productiv în privința șuetătorilor". Talentul său dramatic și mai ales cel muzical sînt încă în față, din care nici sînt semne să se desfășure multă vreme. Dar, în lipsă de alte distracții, lumea cea mică tot se duce a rîde de dînsul, deși el privește aceasta ca un omagiu adus geniului său".

[30] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare. Manuscrise inedite și culegeri din ziare și reviste*, I (1870—1877), Buc., 1905, p. 57.

[31] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, II, p. 69 ; D. Ollănescu, *Teatrul în Țéra Românéscă. 1798—1898*, în „Analele Acad. Rom., mem. secț. lit,", s. II, t. XX, p. 116 și 141. Vezi Ion-Horia Rădulescu, *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia (1833—1853)*, Inst. de ist. lit. și folclor, 1935, p. 29—32, 74—86.

[32] „Revista istorică", XXVII, 1941, p. 236.

tazache Ghica" şi Al. Golescu, zis „orbul"[33] care, neştiindu-se pîndiţi, „îmi propunea a mă uni cu dînşii ca să formăm libertate". Din naivitate sau înclinare spre senzaţional, Halepliu plăsmuia aceste extravaganţe: „mulţumesc cerului că s-a împodobit funesta izbucnire a revoluţiei ce era să se facă la 3 iunie noaptea prin semnalul clopotelor de la Radu-Vodă şi Mitropolie; căci poate să-şi închipuiască oricare, că de se ridica noaptea, ce grozavă vărsare de sînge era să se facă, necunoscîndu-se unul pe altul?" Cu aceeaşi emfază profesională, el se îngrozeşte de revoluţie: „ferească Dumnezeu, de va mai izbucni încă o dată, *cum vă arăt că au nădejde* (sublinierea noastră, *A.P.*) atunci va fi vai! şi de o mie de ori vai! de biată ţară!". Aproape îşi închipuie că el a rămas singurul apărător al ordinii sociale, fără a se sfii să-l critice pe Fouché-ul fanariot: „d-lui Aga i s-a părut glume... şi n-a urmat cu prinderea după planul ce-l dedesem eu". Fireşte, îşi exagerează rolul cînd caută să convingă că în urma poveţelor sale s-au hotărît primele arestări. Se ştie din povestirea lui Ion Ghica de ce s-a renunţat apoi la ele[34]. Halepliu dă vina pe Manu, prea tolerant: „Ba încă şi altă greşeală mai face d-l Aga, că ducîndu-se să prinză pe d-l Negulici"—asupra căruia se strecoară această informaţie neobservată: „acela care zicè să iasă cineva înaintea d-lui general Duhamel să-l omoare cînd a plecat din Iaşi, ca să scape de un perfid" — „ia numai hîrtiile şi pe dînsul... îl lasă slobod, cînd Negulici chiar în acea noapte s-a dus de a vestit pe toţi să fugă că-i prinde, şi ducîndu-se apoi să prinză pe d-l Eliad şi pe d-nii Goleştii i-a găsit fugiţi". Nu-i de mirare, dat fiind că pictorul suspectat[35] întreţinea legături strînse cu fruntaşii revoluţiei, cu Eliade mai cu seamă, căruia i-a făcut şi portretul[36]. Grăitor pentru atmosfera momentului e faptul că şi chipul lui Ioan Manu a fost zugrăvit de Negulici, care îşi cîştigase astfel un protector[37]. S-ar putea adăuga că

---

[33] Pantazi Ghica (1829—1882), vezi G. Călinescu, *Studii şi cercetări de istorie literară* 1966, p. 160—174, 207—208. Identificarea „orbului" cu Al. C. Golescu (1817—1873) o propunem pe baza amintirilor lui Ion Ghica, *op. cit.*, p. 709, după care Golescu -Albu a rămas la Bucureşti, pe cînd vărul său omonim era trimis la Islaz. *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, ed. R. Crutzescu şi I. C. Filitti, Buc., 1935, p. 134, arată între „căpeteniile rebelilor" pe „Golescu Chioru" — cf. *Documente privind anul revoluţionar 1848 în Ţara Românească*, Buc., 1962, p. 574.

[34] *Op. cit.*, p. 712. *Anul 1848*, I, p. 504—505, punerea sub urmărire a unor revoluţionari, „ca să puie mîna pe toţi aceştia". Complicitatea lui Manu e dovedită de scrisoarea lui către D. Bally, v. P. Cornea şi E. Piru, *Documente şi manuscrise literare, II*, 1969, p. 117, 433.

[35] N. Iorga, *I.D. Negulici*, „*Biblioteca enciclopedică*" în „Rev. istorică", XX, 1934. p. 16—17; D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, Buc., 1935, p. 80, 167—170, 172—173, 176, 193, 224, 254; P. Constantinescu-Iaşi, *Trei pictori români în revoluţia dela 1848*, Buc., 1948. Pe lîngă monografia Luciei Dracopol-Ispir, *Pictorul Negulici (1812—1851)*, Buc,. 1939, mai vezi Flaminiu Mîrţu, *Ştiri noi şi precizări biografice asupra pictorului revoluţionar Ion D. Negulici*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", XIV, 1967, 1, p. 115—120.

[36] Dovadă, scrisoarea lui Eliade către banul Mihail D. Ghica, din 10 februarie 1841, la N. Iorga, *Cărţi şi scriitori români din veacurile XVI—XIX*, în „Analele Acad. Rom., mem. secţ. lit.", s. II, t. XXIX, Buc., 1909, p. 26.

[37] În 1838, reprodus de L. Dracopol, *op. cit.*, pl. IV. Două desene în creion, sub titlul „Portret de bărbat" (pl. XIX) şi „Portret de femeie" (pl. XVIII, datat 1843), ambele neidentificate, din colecţia A. Severin, reprezintă, fără îndoială, pe Ioan şi Anica Manu. Un alt portret presupus al Anei Manu este cel din colecţia V. şi C. M. Stavila (pe aramă, 0,13/0,11), provenind din casa Manu. Pictorul anonim a reprezentat o doamnă, aşezată într-un fotoliu, de trei sferturi spre stînga. Cum trăsăturile sînt îngroşate de vîrstă, către 50 de ani, pictura a fost probabil executată în jurul lui 1860. Chipul ei, comandat lui C.D. Rosenthal în două variante, a fost zugrăvit şi de A. Chladek: o miniatură pe fildeş (0,12—0,10), intrată în 1966 în colecţiile Muzeului de Artă din Bucureşti, şi portretele gemene ale celor doi soţi (Teodora

Halepliu, care avea obrăznicia de a cere să se traducă destăinuirile lui „sau în franţuzeşte sau în ruseşte şi să i se dea d-lui general Lüders şi d-lui general Duhamel... mă rog a mă slobozi, a mă asculta în toate şi a mă răsplăti", se socotea victima şovăielilor superiorului său. „Apoi eu, văzînd aste greşeli şi că d-l Aga nu ia lucrurile serios... văzîndu-mă părăsit de toţi şi de d-l Aga în care aveam toată speranţa", s-a prefăcut convertit la democratism — „m-a şi pus chiar acolea de am făcut două articole, zicîndu-mi că numai aşa mă pociu desculpa în ochii popolului suveran, şi le-am publicat, unul în no. 9 şi altul în no. 12 al Pruncului român"[38].

Cele de mai sus înfăţişează într-o perspectivă neaşteptată, dacă nu întreaga presă bucureşteană din anul 1848, dar ziarul lui Rosetti, care-şi alegea astfel colaborările; o dată cu acestea răsare însăşi taina nelămurită deplin vreodată: ce urmărea Ioan Manu? Nu poate fi ocolită impresia că el era îndemnat în cruţarea revoluţionarilor de un gînd ascuns. Sîntem ispitiţi să căutăm dezlegarea într-un dialog surprins de acelaşi Halepliu între I. D. Negulici şi A. C. Golescu, amîndoi admiratorii lui Aimé Martin, făcînd aluzie la sprijinul dat de C. Cantacuzino[39], C. Suţu[40], Iancu Văcărescu[41], Ion Odobescu[42] şi Ion Solomon[43] conspiraţiei republicane, cu precizarea că „deşi d-lor au dat banii cu scop numai ca să detroneze pe principele Bibescu, dar că formară adevărata libertate a României şi îi lasă cu banii d-lor să dea din buze". Ar rezulta deci că, nemărturisit, Manu, asemenea altor reprezentanţi ai marii boierimi, a ţintit să vină la putere după detronarea vărului său. Ambiţia care avea să-l caracterizeze şi zece ani mai tîrziu, cînd prigoana unioniştilor a pornit la porunca lui, îl făcea să uite de impopularitatea sa, care a mers accen-

---

Voinescu, *Anton Chladek şi începuturile picturii româneşti*, Buc., 1936, p. 33: pe pînză, 0,73/0,56). Reunite în tabloul votiv de la Budeşti (1857—1858), chipurile familiei Manu sînt „opere de bătrîneţe"ale aceluiaşi Chladek, (1794—1882), (cf. T. Voinescu, *op. cit.*, p. 40; V. Brătulescu şi Remus Ilie, *Mînăstiri şi biserici din judeţul Ilfov*, Buc., 1935, p. 39. Este semnificativ că, p.in 1806—1812, generaţia precedentă a familiei recurgea la penelul lui Nicolae Polcovnicul, autorul figurilor de ctitori de la Leordeni (N. Romalo şi Şt. Balş, *art. cit.*, p. 58—63; Fl. Dumitrescu şi R. Creţeanu, *Elemente din veacul al XVIII-lea la biserica din Leordeni*, S.C.I.A.", 1954, 3—4, p. 295—306).

[38] Vezi *Anul 1848*, V, Buc., 1904, p. 516. În „Pruncul român", nr. 12 — „sîmbătă la 10 iulie 1848" — , p. 46, articolul *Către fraţii români* pastişează cu zel stilul iluminat şi grandilocvent al eliadiştilor: „18 veacuri de cînd sfînta religie se eclipseşte de uneltitorii despotismului pe care Creatorul i-a lăsat pînă acum numai ca să se vază deosebirea între fiii lui Dumnezeu şi fiii omului; 18 veacuri, zic, sînt de cînd românul dormia în letargicul somn, cu ochi împăienjeneţi de barbarism, fără a-şi putea măcar ridica geana sa", invocînd „sanctul spiriit" care „scapă biata Românie din ghiarele înfuriaţilor tigri". Iscăleşte „al vostru cetăţean C. Halepliu".

[39] Constantin Cantacuzino (1793—1877), fiul clucerului Iordăchiţă şi al Maricuţei Pîrşcoveanu, căsătorit cu Zoe Slătineanu, agă în 1821, secretar de stat în 1842, caimacam în 1848—1849, ministru de interne şi preşedinte de consiliu în 1856, candidat la domnie în 1842 şi 1858.

[40] Constantin Suţu (1804—1882), fiul beizadelei Grigore M. Suţu şi al Saftei Dudescu, căsătorit în 1816 cu Ruxandra D. Racoviţă, logofăt al dreptăţii în 1848 şi ministru în 1850, sau Const. A. Suţu („Suţachi"), vornic de politie în 1850, ministru de finanţe în 1856, ambii pretendenţi la tron.

[41] Iancu Văcărescu (1791—1863), fiul clucerului Alecu I. Văcărescu şi al Elenei C. Dudescu, căsătorit în 1831 cu Catinca Cantacuzino-Paşcanu, căminar în 1816, logofăt de străini în 1818, logofăt al trebilor dinafară în 1824, candidat la tron în 1842.

[42] Ioan Odobescu (1793—1857) căsătorit în 1831 cu Catinca C. Caracaş, colonel în 1833, şef al statului major în 1836, ministru de război în 1848, spătar în 1856.

[43] Ion P. Solomon (1793—1865), sluger în 1820, colonel în 1830, logofăt al credinţei în 1850.

tuîndu-se de-a lungul domniei lui Bibescu. Pe aceeaşi cale se mai poate afirma că intenţiile lui Manu au fost dejucate mulţumită subalternilor lui, anume tocmai cei pe care Halepliu îi acuza de rea credinţă şi de felurite intrigi precum „Iancu ipocomisar de verde, acela ce pe de o parte lucra ca om al poliţiei, iar pe de alta spunè tot la democraţi, înşelînd şi chiar pe d-l Aga..., d-l Aga care zicea că o să-i opărească cu tulumba cu apă fiartă, şi pe urmă nu nemeria pe unde să fugă". La 13 iunie 1848, noua cîrmuire revoluţionară, care ordonase arestarea lui I. Manu şi Al. Villara, înştiinţa autorităţile din Giurgiu[44] că fugarii „cu pasporturi fără dată şi subt numire de consuli nemţesci umblă a se strecura şi a trece cu vaporul în streinătăţi". Îndată, „ardicat silniceşte", Manu era dus înaintea primarului, unde a trebuit să i se ia sînge „pentru oarecari turburări ce i s-au pricinuit"[45]. Acum au loc maltratarea fostului ministru de mulţimea străzii, „purtîndu-l prin oraş cu coade de vulpi"[46], şi incidentul spectaculos, menţionat de panegiristul lui Manu[47], care relatează intervenţia maiorului A. Cuţarida cu cuvintele : „Cel care va ridica mîna asupra lui Ioan Manu va lovi în naţiune".

În cele din urmă[48], guvernul provizoriu îl autorizà să plece în pribegie la Viena. Rechemat în ţară de Barbu Ştirbei, la formarea guvernului din septembrie 1850, fu numit secretar de stat, funcţie prin care abia trecuse I. A. Filipescu, zis „Vulpache". Spiritul îngust, conservator, al politicii pe care a dus-o se explică îndeajuns prin resentimentele neîmpăcate pe care le păstra faţă de stăpînirea de la 1848. În 1855 a călătorit în Franţa[49]. Cu el în fruntea Înaltului Divan Domnesc, căimăcămia întreită a preluat moştenirea lui Ştirbei, fiind instalată. în prezenţa unui trimis al sultanului, la 18/30 octombrie 1858. În împrejurările ştiute, încercarea de a zădărnici Unirea n-a izbutit, după ce, la 16/28 noiembrie, în casa lui Manu, o maşină infernală explodase fără să-l atingă. Totodată, el avea de pătimit de pe urma unui temut polemist al vremii, N. T. Orăşanu[50].

[44] *Anul 1848*, I, p. 552.

[45] *Ibid.*, p. 554.

[46] I. G. Valentineanu, *Biografiea oamenilor mari scrisă de unu omu micu*, Paris, 1859, p. 106. Cornelia Bodea în *Introducerea* la *Documente privind Unirea Principatelor*, III, 1963, p. XI, n. 1, 2, 3, atribuie această broşură colaborării lui J. L. Gradowicz cu Em. Angelescu. Titlul ne pare inspirat de lucrarea lui Louis de Loménie, *Galérie des contemporains illustres par un homme de rien*, I—X, Paris, 1840—1847.

[47] C. Mano, *Documente*, p. 542. *Doc. Hurmuzaki*, XVIII, p. 329 : „la population de cette dernière ville l'aurait massacré impitoyablement, sans l'intervention providentielle du français qui parvint a le faire évader". Consulul Franţei era greşit informat : Manu a fost eliberat din ordinul ministrului revoluţionar al „trebilor din lăuntru" N. Golescu (vezi nota următoare).

[48] *Anul 1848*, I, p. 563—564.

[49] Geo Şerban, *op. cit.*, p. 187 ; E. Lovinescu, *art.cit.*, despre plecarea în străinătate în noiembrie 1851, pentru şase luni, a lui I. Manu, înlocuit vremelnic de Iancu Oteteleşeanu (1795—1876). La 18 martie 1852, Gr. Alexandrescu îi scria lui I. Ghica : „Iancu Manu, acest Ulis al consiliului, s-a întors de curînd din călătoria sa" (p. 889 — 890, 892, 897).

[50] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, III p. 270 — 277 ; G. Călinescu, *Studii şi cercetări de istorie literară*, p. 132, 139, 207, dar bibliografia nu cuprinde şi traducerile lui Paul de Kock, *Sora Ana*, 2 vol., 1856, şi K. L. Carra, *Istoria Moldavei şi a României*, 1857. De el, iscălit „N. O.", avem pamfletul în versuri *Epistola banului Emanoil Băleanu către Iancu Manu* (Bibl. Academiei, ms. 4401, f. 31 r.), tipărit de „unu omu micu", p. 108 — 110. N. Iorga, *Un negustor bucureştean acum o sută de ani*, în „Rev. istorică", VI, 1920, a publicat versuri triviale dar interesante", ţintind pe un mitropolit în care editorul recunoştea pe Neofit. În realitate este Nifon, după cum rezultă din broşura citată a lui Valentineanu, p. 137 — 138. Satira pleacă de la un incident vestit în cronica scandaloasă a vremii şi poartă semnătura N. Cetăţenescu (Orăşanu).

A luat parte la ultima întrunire separatistă din casa lui Iancu Florescu[51]. Convenţia de la Paris îi aducea amărăciunea desfiinţării rangurilor introduse de Regulamentul Organic, cu care prilej i se atribuie exclamaţia în care răzbate tot orgoliul feudal : „mare vornic am fost, mare vornic voi rămîne pînă la moarte !" (aşa semna şi în 1865). Din mohorîta lui retragere, Iancu Manu s-a alăturat complotului împotriva lui Alexandru Cuza, organizat de îndată ce domnul a luat măsuri în vederea reformei agrare[52]. La 1866 el cerea pe principele străin. Demult despărţit de viaţa politică, a închis ochii abia la 29 noiembrie 1874, la Bucureşti. Oraţia funebră meritată de credinţele nestrămutate ale bătrînului boier a apărut, sub iscălitura unui adversar vrednic de dînsul, C. A Rosetti, în „Românul", la 1 decembrie 1874 : „El a fost reprezentantul cel mai activ, cel mai energic şi cel mai convins al vechiului regim şi tocmai fiindcă avea convingeri profunde, a fost întotdeauna franc şi leal în acţiunea sa".

Amintirea acestui înaintaş care, în rostul politic hotărîtor pe care l-a avut, a părtinit doar interese egoiste, nu cheamă, desigur, evlavie. Este mai cunoscut ca adversar al Unirii decît ca iubitor de cultură. Pentru discreditarea lui, întreprinsă cu sîrg în 1859, era totuşi de prisos învinuirea de „foarte puţină instrucţiune"[53], vădit nedreaptă, dacă ţinem seama de un document inedit, păstrat în fondul A. Saint-Georges al Bibliotecii Centrale de Stat (unde are cota P. III D. 29) : un caiet subţire de şase foi, aurite pe margine, purtînd titlul *Catalogue alphabétique des livres de S. E. M. le grand logothète Jean Mano*. Însemnarea cuprinde, cu indicaţia formatului, locului şi momentului publicării, 200 de cărţi, în marea majoritate din secolele XVIII—XIX. Cea mai veche este o preţioasă ediţie a scholiilor lui Eustaţiu la opera homerică, tipărită la Roma în 1550. Ultimele apariţii din bibliotecă erau *Aritmetica* lui Cirodde, din 1850, şi Duckett, *Dictionnaire de conversation*, 1852, ceea ce contribuie la datarea catalogului. De altă parte, titlul menţionează calitatea de „grand logothète" a proprietarului care era, aşadar, mare logofăt al dreptăţii, între 13 martie 1851 şi 16 iunie 1855, dată la care devine vel vornic[54].

Lista e redactată în limba franceză, în care titlurile latine nu sînt traduse ca cele greceşti, de un român, probabil, care dă unor nume proprii forme ca „Staghirit" sau „Mosque" (citeşte *Moscou*). Lipsesc cu desăvîrşire cărţile engleze, pe cînd cele franceze predomină în număr covîrşitor, alături de multe greceşti şi una singură românească : *Codul de comerţ*, din 1840, „în valahă" ! Tot una singură în germană : *Geografia* în 3 volume a lui Stein imprimată în 1824. Întocmită de un cititor harnic, biblioteca dă la iveală o varietate de genuri apreciabilă. Direcţiile care se conturează sînt : politică şi economie, istorie, geografie, ştiinţe exacte, filozofie şi literatură. De remarcat că autorul catalogului n-a urmat vreunul din sistemele de clasificare pe materii îndeobşte folosite, ci s-a mulţumit să înşiruie cărţile în ordinea alfabetică, cu o inconsevenţă deosebită. Nu rareori, aceeaşi lucrare a fost trecută la diferite paragrafe,

---

[51] C. Mano, *op. cit.*, p. 579 — 580. Nu e fiul marelui logofăt Iordache Florescu şi al Aniţei Suţu, Iancu (1818 — 1869), căs. Eufrosina C. Filitti, magistrat, ci colonelul I. Em. Florescu (1819 — 1893).

[52] *Ibid.*, p. 582.

[53] I. G. Valentineanu, *op. cit.*, p. 105.

[54] C. Mano, *op. cit.*, p. 588 590.

spre pildă *Collection officielle des ordonnances de police de 1830 à 1844* apărută la Paris în 1844, figurînd o dată la litera *C*, revine la litera următoare, — inițiala numelui autorului, Delessert (Gabriel-Abraham-Marguerite), sau piesa lui Hugo, *Lucrétia* (sic) *Borgia*, Paris, 1842, in 12, e înscrisă la *V*, de la Victor ! Nici un volum n-are număr de ordine.

Dintru început ne impresionează locul pe care-l deține literatura în această bibliotecă. Posesorul ei pare să fi avut o temeinică cultură clasică, prețuind cu osebire pe Homer, căci un exemplar al ediției lui Johann-August Ernesti din Leipzig, 1752, se învecinează cu versiunea franceză a lui Paul-Jérémie Bitaubé (1819), ba chiar cu mediocra transpunere comentată în neogreacă a macedoneanului Gh. Russiadis, publicată la Viena în 1817. Hesiod e și el prezent, în ediția greco-latină de la Amsterdam din 1701. Ioan Manu, dacă nu tatăl său, a pătruns în „comoara poeților greci", datorită lui Giacomo Morelli, autorul antologiei în două volume din 1762. În edițiile de la Strasbourg avea la dispoziție comediile lui Aristofan (ed. Brunck, 4 vol., in 8, 1783), dialogii lui Lucian din Samosata (ed. Reitzius, 1789), tragediile lui Sofocle (ed. Brunck, 1786). Mai era Euripide, tipărit de erudiții Musgrave și Beckius la Leipzig, în 1788. Stînjenitoare e situația operei platonice, aflată doar în tălmăcirea lui Joseph-Victor Le Clerc, *Pensées de Platon*, Paris, 1819. Diogene Laerțiu apare într-o ediție din 1692. Într-o traducere, de Caussin, a *Expediției argonauților*, Apollonius din Rodos însoțește pe mitograful Apollodor din Atena (1811, in 8). Ca mulți alți contemporani educați la școala clasicilor, Manu a citit vestitele pagini ale abatelui Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (7 vol., in 8, Paris, 1817), studiind și *Arheologia* lui Athanasie Staghiritul (4 vol., in 8, Viena, 1818). În mare număr se găsesc cărțile savantului dascăl grec Neofit Duca : *Thucydide* (9 vol., Viena, 1805), *Arrian* (7 vol., in 8, Viena, 1809), *Dio Chrysostomul* (3 vol., 1810), *Eschine* (Viena, 1811), *Oratorii atici* (8 vol., 1812), iar de confratele său, Vardalah, *Retorica*, Viena, 1812. Se notează *Filologia elenică* de Schöll, în 1816, sau un lexicon de greacă bizantină, Paris, 1829.

Lista autorilor moderni, de valoare inegală, aproape toți francezi, e mai lungă. Ea denotă o oarecare familiarizare cu clasicii : Molière (8 vol., in 12, Paris, 1799), Racine (5 vol., in 8 Paris, 1813) și La Bruyère (3 vol., in 12, Paris, 1818). De neînțeles e titlul dat operei lui Pascal, *Dialogues en trois langues*, Paris, 1849 — să fie oare prin analogie cu Platon ? și de ce traducere ar fi vorba ? De La Fontaine au fost alese *Les amours de Psyché* (Paris, 1803), fabulele (2 vol., Paris, 1809) și comediile. Mult mai interesantă este acceptarea lui Voltaire de către marele boier muntean, între cărțile căruia se constată monumentala ediție în 70 de tomuri, in 8, Paris, 1784. Chiar Jean-Jacques era cultivat de Ioan Manu, dovadă prezența scrierilor lui (38 vol., in 8, Paris, 1791), la care se adaugă *Noua Eloiză* și *Confesiunile* (2 vol., in 12, Paris, 1793). Se pune întrebarea : cine și-a procurat pe Rousseau ?

Am fi propus pe Mihalache Manu care trăia în anii Revoluției Franceze. Dar apropierea cronologică nu poate șterge distanța ideologică : așa cum reiese din cronica sa — pe nedrept trecută cu vederea sub raportul informațiilor —, vornicul M. Manu pare lipsit de preocupări reformatoare sau aplecări spre altă literatură decît, cumva, stihurile lui Atha-

nasie Christopulo, boier divanit ca și el. Limba în care scrie e încă greaca și nimic nu ne lasă a bănui influențe occidentale. Atunci, rămîne cealaltă posibilitate, ca Iancu Manu, care — în afară de lecțiile primite acasă de la dascălul Ștefan, cel priceput la socoteli, — învățase carte la Sf. Sava, intrînd în contact cu tinerii intelectuali, categorie a burgheziei abia pe cale de-a se forma, să fi adoptat unele vederi luministe, expresie a unei dispoziții relative către concesii. Progresul față de generația precedentă e limpede. S-ar cuveni, prin urmare, revizuită opinia potrivit căreia reacționarii din 1848 și 1858 se sileau să mențină neștirbite rînduielile feudale. Pur și simplu, „cărvunarii" fuseseră demult depășiți, momentul istoric era al revoluțiilor și, datorită poziției lor de clasă, acești moderați ajung să reprezinte principala forță contrarevoluționară.

După această paranteză cerută de unele cărți neașteptate din biblioteca Manu, să recunoaștem manifestarea acelorași tendințe luministe în lectura lui Condillac, ale cărui scrieri le desprindem din catalog (23 vol., in 8, Paris, 1798), o dată cu *Logica* lui, tradusă în grecește din 1801. Trecuseră în obscuritate predicatorii Marelui Secol, cu excepția lui Flèchier, reprezentat de ale sale *Oraisons funèbres* (2 vol., in 12, Paris, 1803), odată familiare panegiristului lui Ștefan cel Mare; cît despre Fènelon, el e redus simbolic la *Morceaux choisis*, Paris, 1847. Mai gustat era spiritualul Lesage, cu *Gil Blas* (4 vol., in 12, Paris, 1813), *Guzman de Alfarache* și *Scrieri alese*. Se mai remarcă o frumoasă ediție a *Decameronului* (*Contes de Boccace*, 10 vol., Londres, 1791) și cartea lui Louvet du Couvray, mult citită, *La vie du chevalier de Faublas* (8 vol., in 12, Paris, 1813), pe lîngă versurile argotice publicate la Paris, în 1803, de La Fosse și Duché, ori anacreonticul contemporan Christopulo (opera lui în 4 vol., 1833) care, de altfel, ca fanariot, a trăit mulți ani la București. În contrast cu aceste frivolități piperate, cu cît mai fadă pare poezia minoră franceză de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, covîrșitoare în biblioteca lui I. Manu și al cărei gust îl mai aveau alți membri ai familiei, căci s-au păstrat poezii franțuzești ale vornicului Manuil Manu de prin 1836—1838[55]. Corifeul acestei generații literare era abatele Delille, al cărui imens succes, neînțeles pentru noi, rezistase Revoluției și Imperiului, dovadă apariția în 1818 a volumașelor lui *Poésies fugitives* și *Les jardins*. Mai întîlnim, de același autor, *La pitié*, *L'imagination*, *L'homme des champs*, *La conversation*, *Les trois règnes de la nature* (adnotată de Cuvier !), apoi, după modele străine, *Le départ d'Eden*, *Le paradis perdu*, *Les Bucoliques* și *L'Eneide*. În proză îi corespundeau Marmontel, cu povestirile lui morale (2 vol., Paris, 1775)[56], Bernardin de Saint-Pierre, reeditat în 1822, și necunoscutul Bastien care a scris *La nouvelle maison rustique*, 3 vol., in 4, Paris 1805. Nu fusese încă dat uitării de tot vechiul Jean-Baptiste Rousseau, cu *Odele și cantatele* sale, în 2 volume in 12, Paris, 1799. Din zilele Regenței mai stăruie Joseph de La Grange-Chancel și Charles Rivière Dufresny, retipăriți în 1811. Sentimentalismul lînced al lui Colardeau (1811) și La Chaussée (2 vol., in 12, Paris, 1816) nu aduce nici o schimbare după epigonii clasicismului : J. B. Vivien de Chateaubrun sau Campistron (1811). Din autorii dramatici mai apar

[55] Biblioteca Academiei, ms. fr. 13.

[56] Acestea au găsit numeroși traducători români, amintiți de Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Buc., 1968, p. 23.

F. Dancourt (5 vol., Paris, 1816), Louis de Boissy (2 vol., Paris, 1812) sau, în 1811, Nicolas Barthe, Philippe Poisson şi Bernard Saurin; în 1812, Michel Sedaine. Nu lipseşte nici fabulistul Ginguené (1814), învecinat cu satiricul Joseph Berchoux: *La gastronomie* şi *La danse ou les dieux de l'Opéra*. Altă glorie fără trăinicie este marchiza de Lambert (din greşeală scris Delampère), ale cărei *Poveţe către fiica ei* se tălmăciseră în limba greacă de Ralu Suţu în 1819, cu doi ani mai vechi sînt cele 16 volume ale *Cursului de literatură* de J.F. Laharpe, critic şi academician renumit.

Prima generaţie a romanticilor îşi făcuse apariţia prin Châteaubriand, ai cărui *Martiri* (3 vol., in 12, Paris, 1809) stau alături de *Veghe-rile poetice* (in 12, Paris, 1810) ale lui Baour-Lormian, imitatorul falsului Ossian — *Poésies galliques*, in 12, Paris, 1811. Preferinţa pentru şterşii clasici Charles Delattre (*Spectacles de la nature*, 2 vol., in 8, Paris, 1827) şi Charles Dupaty (*Lettres sur l'Italie en 1785*, 2 vol., Paris, 1838), nu-l împiedică pe Ioan Manu să citească apoi nu numai pe Victor Hugo, dar pe însuşi E.Th.A.Hoffmann, din *Povestirile fantastice*, traduse în franceză în 1846, semn că era atent la noile valori.

Cugetătorii politici sau economici din biblioteca lui Manu sînt bine cunoscuţi: Bielfeld, *Institutions politiques*, 4 vol., in 8, Paris, 1762; Beccaria, prin intermediul traducerii greceşti a lui Adamantios Coray[57], Paris, 1801; Montesquieu, ale cărui opere în 6 volume in 8 au apărut în 1816; Adam Smith, în versiunea lui J.B.Say, *De la richesse et de la misère des peuples* (sic), in 8, Paris, 1818; Bignon, *Des cabinets et des peuples depuis 1815*, in 8, Paris, 1823. Îndatoririle publice ale lui Manu explică prezenţa unor lucrări ca *Legiuirea lui Caragea*, în textul grec din 1818, *Codul Callimachi* (1815) şi *Codul Napoleon*; Bossard, *Manuel des officiers municipaux*, in 12, Paris, 1835; Chabrol-Chaméane, *Dictionnaire des lois pénales*, in 8, Paris, 1843; amintita colecţie de ordonanţe ale prefectului poliţiei din Paris şi o culegerea de rapoarte generale ale consiliului de salubritate între 1840 şi 1845, *La Manuel pratique du Sapeur-pompier belge*, dicţionarul municipal al lui Puibusque, în 2 vol., 1843, pînă şi *Almanahul de Gotha* din anul 1832. Pentru chestiuni de protocol Manu folosea cele 13 volume ale lui Massuet, *La sciences des personnes de la Cours*, din 1752. Figurează la loc de cinste voluminoasa operă a baronului de Martens, în 25 de tomuri in 8, *Traités de l'Europe*, Göttingen, 1831, însoţită de o tablă generală.

Dintre istorici, logofătul clasicist cerceta ediţiile de la Lipsca ale lui Xenofon (1811) şi Herodot (1815). Tipărit de Hutten la Tübingen, în 1741, Plutarh revine în versiunea datorată academicianului francez Dacier (Paris, 1811, in 12). Pentru evenimentele epocii moderne, erau consultate *Istoria vechii Dacii* de Dionisie Fotino, Viena, 1818—1819, lucrarea despre imperiul otoman a învăţatului dragoman Muradgea d'Ohsson şi cartea filelenului François Pouqueville, *Histoire de la regénération de la Gréce*, Paris, 1825. Mai cuprinzătoare sînt in-foliile vestitului dicţionar istoric al lui Louis Moréri, în ultima şi cea mai bună ediţie, 10 vol., Paris, 1759, o istorie universală, 45 vol. in 4, publicată la Amsterdam şi Leipzig în 1770, şi *Istoria generală* de abatele Millot, 4 vol., in 8, Paris,

[57] Ariadna Camariano-Cioran, *L'oeuvre de Beccaria „Dei delitti e delle pene" et ses traductions en langues greque et roumaine*, în „Revue des études sud-est européennes" V, 1967, 1—2, p. 193 — 202.

1815, care s-a bucurat şi de o traducere în româneşte[58]. Înregistrăm masiva *Biografie universală*, premergătoare celei editate de Firmin Didot, Paris, 1813, 27 vol. in 8. Abatele de Saint-Réal, cu a sa *Conjuration des Espagnols contre Venise* (1802), astăzi cu totul uitat, dar ilustru în secolul XVII, reprezenta onorabil istoria romanţată.

Abundenţa descrierilor de călătorii şi atlaselor mărturiseşte interesul pentru geografie. E vorba de *Atlas des voyages du jeune Anacharsis*, *Atlas de Wit*, *Atlas de Corlambert*, *Atlas universel* de Robert şi Delamarche, colecţia de călătorii (1805) a aceluiaşi Langlès care a scris *Notices sur la Perse*, Paris, 1816. De alt călător, Breton, sînt scrise *La Chine en miniature* (1811), *L'Egypte et la Syrie* (1814), *L'Espagne et le Portugal* (1815), *L'Illyrie et la Dalmatie* (1816), *Le Caboul* (1817), *Les Mahrattes* (1818) şi *Le Japon* (1818). Seria continuă cu alte explorări: *L'Afrique*, de R.G.V., in 12, Paris, 1814; *Arts et métiers de la Chine*, in 12, Paris, 1814; *Costumes et vues de la Chine* (tradusă din limba engleză în 1815); *Moeurs, usages et coutumes des Ottomans*, scrisă de un oarecare Castellan în 1812; *Voyage à Smyrne et aux îles de l'Archipel*, de însuşi Tancoigne, consulul Franţei la Bucureşti in 12, Paris, 1816[59]; cartea anonimului M. P. despre Industan, din acelaşi loc şi an, laolaltă cu *Le monde maritime*, 4 volume de M.W., ba, în 1820, şi o carte despre cultura ceaiului, de „Marquis jeune".

Preocupări mai adînci denotă celebra operă a lui Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, 1769. Din domeniul ştiinţelor citäm *Fizica* lui J.B.Biot (după data apariţiei, 1817, trebuie să fie *Précis élémentaire de physique expérimentale*), *Matematica* grecului Zosima, dată tiparului la Moscova în 1798, alta de Segner, *Geometria* de Duveley, Paris 1816, in 8. Manu a reţinut şi operele unor chimişti de seamă ca Antoine de Fourcroy, *La philosophie chimique*, editată la Viena în 1806 de Antim Gazis (al cărui *Lexicon* în 3 tomuri in 4, Veneţia, 1801, îl avea), sau toxicologul Mathieu Orfila (scris Orfita), *Elements de chimie appliquée à la médecine et aux arts*, Paris, 1819. Se mai menţionează, în aceeaşi ordine de idei, manualul de medicină al lui Giraudeau, *Medicorum graecorum opuscula* (1808) şi publicaţia, atît de rară, a doctorului Dimitrie Caracaş, *Poemata medica*, Viena, 1795. Un răspîndit manual de filozofie, al lui Charma, din care există şi o prelucrare în româneşte de I. Zalomit, un dicţionar de „istorie naturală" de Valmour-Bomare, în 15 volume, Lyon, 1741, şi scrierea cu acelaşi nume a lui Buffon (24 vol., Paris, 1799) contribuie la această erudiţie universală.

Numeroase dicţionare: Varini, *Dictionnarium linguae graecae*, in fol. 1712; Antonini, *Dictionnaire français-italien-latin*, 2 vol. in 4, 1743; Girard, *Synonimes français*, 2 vol., Paris, 1798; *Vocabulaire français*, 2 vol. in 4, Paris, 1771; *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., Paris, 1814; Planche, *Dictionnaire français-grec*, Paris, 1848; Vailly, *Dictionnaire français-latin*, Paris, 1849. Dintre gramatici merită atenţie Dumarsais, *Les tropes*, 2 vol. in 8, Paris, 1818, gramatica ruso-greacă a lui Panaiot Niţoglu, din Bucureşti, apărută la Moscova în 1810, şi, la Viena, cea a lui Dimitrie N. Darvari, dintr-o familie macedoneană (1798).

[58] De Ioan Piuariu-Molnar, Buda, 1800, cf. I. Bianu şi N. Hodoş, *Bibliografia literaturii româneşti vechi*, II, p. 417 — 419, nr. 626.

[59] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*[2], IV, Buc., 1929, p. 7.

La sfîrşit se citeşte însemnarea, de altă mînă, a exemplarelor lipsă, împrumutate prietenilor, cum era cazul cu volumele I—IV din scrierile lui Rousseau, pe care le citea o Elenă, poate fiica lui Iancu Manu[60], pe cînd volumele X şi XXIII erau luate de „dl. Iatropol". Avem astfel dovada că unele cărţi circulau : să se observe care !

Cunoaşterea acestei biblioteci dezvăluie cultura şi preocupările neaşteptate ale unei personalităţi din primul plan al epocii Unirii. Ioan Manu împărtăşea cu contemporanii lui interesul pentru descrierile de călătorii. Dovedea şi o lăudabilă sîrguinţă în a se informa cu privire la descoperirile ştiinţifice, cu toată distanţa de la Fontenelle la Biot sau Fourcroy, alăturarea lor fiind, pînă la urmă, simbolică. Dar citeşte mai ales poezie anemică şi convenţională, manifestare a sensibilităţii aristocratice din Franţa vechiului regim. Aici surprindem cel mai clar subtextul social al orientării literare. Recunoscînd ascendentul unor gînditori din epoca prerevoluţionară — Montesquieu, Rousseau, Voltaire —, Manu prefera, probabil, pe cel dintîi, mai moderat. În linii mari, biblioteca îşi dă la iveală deplin caracterul luminist, întîrziat pînă la mijlocul secolului al XIX-lea. Acordul său, nebănuit, cu acţiunea politică a marelui vornic Ioan Manu îndeamnă la o nouă interpretare a acestei figuri. Cum frumos scrie Nicolae Iorga : „Nici o listă de cărţi nu e indiferentă. Am voi să avem pe această cale cît mai multe cunoştinţi de suflete, cît mai multe psihologii : ni-ar trebui însemnarea cărţilor celor mai buni ca şi a celor mai răi, celor mai ageri ca şi a celor mai mărgeniţi, pentru a înţelege pe deplin, din nevoia de cetit a unei societăţi, orientarea ei, moravurile ei, seriositatea sau uşurătatea ei, situaţia ei faţă de judecata, desăvîrşit informată şi foarte aspră, a timpurilor"[61].

---

[60] Elena Manu (1832 — 1916), căsătorită cu Alex. Em. Florescu, apoi cu C. Cornescu, „Mr. Iatropoulo" ar putea fi Panaiot Iatropol, care-şi trecea bacalaureatul la Paris în decembrie 1852 (Pompiliu Eliade, *Din arhivele Sorbonei*, în „Viaţa nouă", I, 1905 — 1906, p. 224).

[61] *Oameni şi cărţi, încă o dată ce se cetia pe vremuri la noi. Cărţile lui Vasile Drăghici*, în „Floarea darurilor", II, 1907, p. 129.

MIZERABILII — ROMAN DESCHIS

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

„Unul dintre drepturile naratorului este să întoarcă timpul îndărăt" — hotărăște Victor Hugo la începutul capitolului al treilea al celei de-a doua cărți a romanului *Mizerabilii*, atunci cînd se pregătește pentru descrierea bătăliei de la Waterloo. Convenția literară nu este nouă, dar francheța, modul de a gîndi cu voce tare, de a simți inutilă orice recluziune și falsă pudoare de autor, tîrînd cititorul într-o fantastică aventură, ținîndu-l tot timpul treaz, atrăgîndu-i atenția asupra felului cum vor decurge lucrurile, dezvăluind enigmele din capul locului și totuși menținînd din plin senzația de enigmă, într-un crescendo emotiv, suspendat uneori pe durata cîtorva capitole didactic expozitive, sînt proprii lui Victor Hugo romancier. Îi place să pună întrebări, să propună soluții, să provoace cititorul la un dialog despre destinul cutărui personaj, să preîntîmpine împreună cutare eveniment.

„Cititorul a înțeles, fără îndoială, că dl. Madeleine nu e altul decît Jean Valjean" — i se adresează, confident, Victor Hugo. Cu alt prilej e prevenitor : „Să încercăm a desluși și să-l ajutăm și pe cititor să înțeleagă...", e vorba de misterul mănăstirii Picpus, și stăruie asupra înțelepciunii și tactului cu care să pătrundă acest mister, „fără a depăși măsura", scrie el în continuare, amănunt ce pare că vine în întîmpinarea reproșului de mai tîrziu al lui Faguet. „Să-mi permită cititorul o mică digresiune...", apelează romancierul la bunăvoința acestuia, cînd vrea să risipească generos detalii, pentru mulți superflue, ca informația precisă despre sinuoasa călătorie a unei farfurii de Faenza, pictată cu amorași, din dulapul unei călugărițe, dosită ani de zile printre cărțile de rugăciune, incitînd curiozitatea și suspiciunile pensionarelor intolerantului lăcaș, pînă la vitrina unui magazin de vechituri, expusă printre mărunțișuri, spre vînzare.

Înfiorat, el însuși, de stufărișul de informații prin care rătăcește, Hugo simte nevoia uneori să se explice, să demonstreze că a fost constrîns de împrejurări să nu dea uitării anume particularități, curiozitățile unei societăți de mult apuse, de exemplu, ca aceea a salonului ultraregalist, frecventat de bătrînul Gillenormand. Aici Hugo îmbină plăcerea, uneori

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 121–133, BUCUREȘTI, 1971

abuzivă în romanul său, a citării numelor sonore, cu evocarea sensibilă a unor amintiri strict biografice : „Povestind, autorul acestei cărți a descoperit pe parcurs un moment ieșit din comun al istoriei contemporane și s-a simțit dator, măcar în trecere, a-i arunca o privire și a reînnoda firul trăsăturilor proprii unei societăți, astăzi necunoscută. Dar o face repede, fără umbră de tristețe, nu însă în derîdere. Căci, de vremurile de altădată îl leagă amintiri, cu atît mai dragi, cu cît ele privesc direct pe mama sa". Altă dată părăsește însă vibrarea elegiacă a însemnărilor de jurnal intim și nu mai stă în cumpănă asupra a ceea ce are de comunicat: "Aici își are locul un fapt ce nu poate fi omis...", scrie el cînd, ca să pună și mai bine în valoare ascendența morală a episcopului Bienvenu asupra oamenilor respinși de societate, istorisește scena în care Cravatte cu banda lui, specializată în profanarea altarelor, restituie odăjdiile furate, anume ca episcopul să oficieze slujba religioasă în satele pierdute în munți, pe unde multă vreme n-a mai trecut vreun preot îngrozit de faima fiorosului bandit.

Încotro se va îndrepta Fantine ? Ce va deveni Marius ? Ce s-a întîmplat în sufletul lui Jean Valjean ? Ce cale va alege în luptă Napoleon ? Se va schimba soarta baricadelor ? Victor Hugo pune sute de întrebări la care, bineînțeles, nu așteaptă alt răspuns, afară de al său. Dialogul cu cititorii e și el o convenție, căci impetuosului poet — Hugo rămîne poet și în roman — nu i se potrivește decît monologul, iar el a făcut din *Mizerabilii* un monolog original, nostalgic și zdrobitor, binevoitor și polemic, rațional și absurd.

Aventura lui Jean Valjean — de cînd fură farfuriile din primitoarea casă, mereu deschisă, a aceluiași episcop căruia i se închinase Cravatte, și după ce gazda cu idei umanitar-reformatoare îi dă și sfeșnicele de argint fostului pușcăriaș, tot atît de uluit ca și jandarmii, mîndri pînă atunci de a fi prins o pradă periculoasă, și pînă la moartea lui, culminînd într-o apoteoză luminos creștină, posibilă prin memorabile căderi și înălțări, frămîntări și biruințe — , ficțiunea propriu-zisă deci, ar putea fi privită ca prima etapă a întîlnirii cu *Mizerabilii*, exprimînd o vîrstă a lecturii, cînd de cele mai multe ori pasajele așa-zis „grele" sînt sărite pentru a vedea ce se întîmplă mai departe.

Michel Butor, dezbărat de orice prejudecată superficială, citindu-l cu prospețimea și surpriza pe care o poate da distanța în timp unui text devenit înșelător fiind prea cunoscut, a scris într-un articol, cuprins în volumul *Repertoire*, că Victor Hugo romancier nu este „mare" decît atunci cînd, „începînd de a mai face roman", își întrerupe firul povestirii pentru „a descrie" și „a gîndi".

Într-adevăr, curiozitatea odată satisfăcută, asigurat că Marius o va iubi mereu pe Cosette, că cei din familia Thénardier se vor risipi ca bătuți de vînt, că Fantine e moartă, dar că sufletul ei, după ce se va fi desprins de trupul aruncat la groapa comună, se va duce în paradis, de unde își va ocroti copilul, că Jean Valjean va evada mereu, frîngînd lanțurile ca să facă dreptate într-o lume imperfectă tocmai fiindcă e croită în spiritul ideii de „ireproșabil", promovată de polițistul Javert, cititorul începe să urmărească, amuzat și interesat, nu ce se va mai întîmpla în cutare pădure de lîngă Paris. Căci știe de la bun început că Jean Valjean, deși urmărit de un răufăcător, îl va deruta, bătînd căi întortocheate,

pentru a scoate la lumină, nestingherit, banii pentru zestrea Cosettei, cîştigaţi pe vremea cînd se prezenta în lume ca primarul Madeleine. După cum este sigur de reacţiile aceluiaşi primar din Montreuil-sur-mer, în perspectiva de a redeveni puşcăriaş prin autodenunţare, dar parcurge paginile romanului ce îi cuprind dilema, cunoscutul capitol *Furtună într-un craniu*, ca pe o strălucită demonstraţie a oratoriei lui Hugo, în stare a-i comunica emoţii prin ritmul său interior.

Ceea ce îl cucereşte pe cititor nu sînt faptele, epicul propriu-zis, ci tulburătoarea şi constanta prezenţă a autorului însuşi, care nu face nici un efort să păstreze cît de cît înşelătoare aparenţe. Are nevoie de puritate, o creează pe Cosette. Are nevoie de inocenţa unei vîrste înaintate, o prezintă pe servitoarea lui Mabeuf, copleşind-o sub grămada de epitete, „sărmană, bună, floare, fecioară". Gestul călugăriţei, lîngă patul muribundei Fantine, de a-l salva pe binefăcătorul urmărit de lege, apelînd la minciună, ca unică soluţie, disperată pentru fondul ei sufletesc imaculat, este însoţit de imnuri sonore de preamărire : „O, preacurată fecioară, care de mult ai părăsit lumea asta, tu, care te-ai dus să-ţi întîlneşti surorile fecioare, semenele tale, şi fraţii îngeri, în nimbul de lumină — binecuvîntată fie-ţi minciuna, cînd fi-vei judecată în veşnicie".

Are nevoie de un înţelept, îl descoperă pe exemplarul Myriel Bienvenu, în stare a birui, în sens creator, sufletele decăzute, rezumînd în fraza acestuia propriul său ideal umanitar : „Jean Valjean, frate, tu nu mai aparţii răului, ci binelui. Sufletul ţi-l cîştig eu, cu fapta mea. Gîndurilor negre ţi-l smulg şi tentaţiilor şi pierzaniei, pentru a-l încredinţa Domnului".

Vrea să-şi exprime sentimentele de bunic, emoţiile şi bucuriile bătrînului în amintirea copilăriei şi tinereţii lui perpetuate în nepoţi, îl creează pe Gillenormand, cu expansiunile şi reticenţele proprii vîrstei, crud şi duios, absolut şi îngăduitor, ajungînd să deplîngă, el, nobilul trufaş, pe umărul însîngerat al nepotului rănit pe baricade şi fiu al unui bonapartist, pe băieţelul de altădată care nu putea pronunţa corect literele: „Nu pot fi supărat pe un mort. Ar fi stupid. L-am crescut de copil. Eram atît de bătrîn şi el atît de mic. Se juca la Tuileries cu lopăţica şi scăunelul, şi îi umpleam cu bastonul, ca să nu-l certe paznicii, găurile care le făcea în pămînt cu lopăţica lui. Dar într-o zi mi-a zvîrlit în obraz : «Jos cu Ludovic al XVIII-lea ! », şi s-a dus. N-am nici o vină. Era roz şi blond. Atîta. Maică-sa e moartă. V-aţi dat seama cît de blonzi pot fi copiii ? Ce importanţă are dacă e copilul unui bandit de pe Loara ? Doar copiii nu sînt vinovaţi de crimele părinţilor lor. Mi-l amintesc cînd era atîtica, mic de tot. Nu-l putea spune pe *d*".

Vrea să-l convingă pe cititor de justeţea idealurilor sale social-politice, îi plăsmuieşte pe tinerii din grupul revoluţionar A.B.C., idealişti şi reformatori ai societăţii, conduşi de Enjolras, un fel de Saint-Just al Convenţiei, republicanul „absolut", intelectualul „desăvîrşit", „îndrăgostitul de marmură al libertăţii". Mai uman decît Enjolras, Combeferre, filozoful, e încrezător în progresul ştiinţelor şi susţine că ridicarea poporului e posibilă prin studiu, fapt pentru care se documentează din Saint-Simon şi Fourier. Jean Prouvaire, „poet şi erudit", e preocupat de salariu, capital, căsătorie, religie, proprietate, producţii, repartiţie, într-un cuvînt, de marile probleme ale epocii. Feuilly, prototipul muncitorului,

după concepția lui Hugo, meditează asupra sensului vieții, nutrind mai mult decît alții năzuința înfrățirii popoarelor și dezrobirea lumii. Bahorel, studentul în drept, Courfeyac, spiritual și superficial, Lesgle, zis Bossuet, ratat simpatic, Joly medicinistul, Grantaire, scepticul sentimental, toți prietenii A.B.C.-ului, au fiecare cîte ceva din trăsăturile caracteristice filozofilor democrați, sînt tineri burghezi care „merg în popor" și vor să reînvie revoluția din 1789.

Personajele nu trăiesc prin ele însele, ci se conformează, de îndată ce sînt aduse în scenă, intențiilor demonstrative ale creatorului lor. Niște „ideograme" le caracterizează Butor. Sînt personaje-simboluri, exprimînd la modul absolut cîte o trăsătură a firii omenești — candoarea, mila, înțelepciunea, corectitudinea, voința, mișelia, viclenia, ușurătatea, ambiția. Ca cititorul să le înțeleagă orice manifestare a lor, Hugo le face cîte o lungă fișă analitică și descriptivă, un portret cu insistențe asupra laturii morale și ideologice, nelipsindu-le, bineînțeles, de propriul său ecou afectiv și de cunoștințele-i enciclopedice. Pentru Marius, reînvie istoria Franței, prin arborele genealogic cu ramificații regaliste dinspre mamă și bonapartiste dinspre tată. Pentru a sugera ce catastrofală poate fi pentru rigidul Javert cursa greșit calculată în prinderea lui Jean Valjean, răscolește răsunătoarele înfrîngeri de peste veacuri, datorită unor greșeli de tactică, de la aceea a lui Napoleon în Rusia la a lui Alexandru în India, a lui Cezar în Africa, a lui Cyrus în Sciția. Pentru a-și sublinia disprețul și oroarea față de egoismul feroce, de indiferența inumană a nevestei lui Thénardier, îi îngroașă defectele în portret, culminînd cu amănuntul care o desființează neiertător, ca femeie : monstrul moral are fire de păr în barbă. Pentru a comunica, emoționat, cît este de pură Cosette, o trimite în grădina Luxemburg, o pune să se plimbe la brațul însoțitorului ei de totdeauna, Jean Valjean, sub chipul unui burghez respectabil, iscă un vînt din senin, ca să-i ridice fetei jupa peste vîrful ghetei, pentru ca exigentul Marius, care a surprins scena, sufocat de neașteptata imagine, intolerabilă pentru el, să fie năpădit de cele mai nefaste gînduri, disperat că a fost supus unei astfel de torturi morale.

Fiecare personaj este mutat ca o piesă dintr-un joc de șah, făcînd numai gesturile hotărîte de autor. Fiecare trăiește cît îi permite el. Pe incoruptibilul Javert, conformistul absolut, Hugo îl vede atît de inuman în perfecțiunea lui uscată, încît atunci cînd personajele bune au intrat într-un făgaș de liniște și mulțumire nu îi mai găsește rost pe lume. Javert se autodesființează, înecîndu-se.

Fiecare gîndește cum gîndește el. Jean Valjean practică manierele cele mai elegante, ca un desăvîrșit om de lume, deslușește cele mai încîlcite situații, e solicitat la cele mai sensibile raționamente, știe istorie, filozofie, drept, economie. Hugo nu s-a preocupat niciodată de faptul că fostul pușcăriaș, cu stagiu îndelungat și repetat la galere, n-a avut cînd să ajungă la perfecțiunea conduitei și a manierelor, cu atît mai mult cu cît și în libertate, dacă nu era hărțuit de reprezentanții legii, constrîns să se ascundă sub identități false, trăia într-o decisivă fervoare, pe baricade, prin subteranele Parisului, oriunde prezent și mereu justițiar. Avînd nevoie de un demiurg, Victor Hugo l-a identificat în colosul Jean Valjean, bruta cu suflet candid, acoperindu-l, irațional, cu lauri, pentru a demonstra valabilitatea convingerii sale că reabilitarea omului este posibilă.

Şi totuşi, această raţionalizare a fiinţei vii nu duce la mecanizare. Victor Hugo e un observator care ştie remarca amănuntul semnificativ. Bătrînul Gillenormand, sensibil la protocolul saloanelor regaliste, unde lumea se întîlneşte dintr-o formalitate mondenă şi conversează despre „ororile secolului", uită, firesc, numele fără rezonanţă sau le confundă, cu afectarea şi snobismul proprii lumii sale.

Acţiunea este şi ea reglementată de romancier. El încurcă şi descurcă iţele cu satisfacţie imediat exprimată. Intervine la momentul oportun, cînd cititorul, sufocat de emoţie, se aşteaptă dintr-o clipă în alta ca nevinovatul să cadă în cursă, şi de fiecare dată împiedică să triumfe forţele răului. „Îngerul a învins demonul" !, final explosiv al dramaticei scene în care Fantine este salvată de primarul Madeleine din mîinile lui Javert, aceste cuvinte comunică emoţia autentică a lui Hugo, pătruns de importanţa traducerii lor din ficţiune în realitate.

Se amestecă atunci cînd soarta cuiva nu se conturează îndeajuns, căci îi ştie precis nu numai faptele din trecut ori comportarea din prezent, ci şi ceea ce va deveni, mai devreme sau mai tîrziu, chiar dacă personajul îi ocupă pentru puţină vreme atenţia, ca iubitul Fantinei de exemplu, studentul uşuratic şi superficial, care o părăseşte, lăsînd-o cu un copil. „Nu vom mai avea ocazia să vorbim de d.Félix Tholomyès. Să ne mulţumim a mai spune că peste douăzeci de ani, sub Ludovic Filip, era acelaşi om de viaţă, un avocat rotofei de provincie, bogat şi influent, înţelept alegător şi nespus de sever jurat".

Face ca oamenii să depindă unii de alţii, din motive numai de el ştiute. Gillenormand este legat de familia Thénardier prin cei doi băieţi, pe care femeia falsului sergent de la Waterloo îi depune doi ani consecutiv la uşa octogenarului nobil, asigurîndu-l de paternitate prin scrisori sfidătoare. Pînă să se descopere adevărul, Marius se simte şi el obligat sentimental faţă de acelaşi excroc Thénardier, care se dă drept salvator al colonelului Pontmercy, tatăl său, rănit într-o bătălie pierdută de Napoleon.

Caută loviturile de teatru ca pe nişte certitudini ale reuşitei romanului şi le pregăteşte îndelung, încrezător în efectul lor emoţional. Tunătoarea interpelare : „Brevet, Chenildieu, Cochepaille, priviţi aici ... Nu mă recunoaşteţi !", adresată măreţ, din loja judecătorilor, de către primarul Madeleine, martorilor scoşi din temniţă, în lanţuri, anume ca să se confrunte cu fostul lor tovarăş de silnicie, Jean Valjean, presupus a fi un necunoscut suspect, descoperit întîmplător, surprinde, uimeşte, răstoarnă convingeri şi poziţii sociale care păreau de mult intrate în tiparul lor de perfectă convenţie. Dar pînă a ajunge aici, Victor Hugo a avut nevoie de cele unsprezece capitole ale cărţii a şaptea din prima parte a seriei intitulată *Afacerea Champmathieu*. Rînd pe rînd el scoate toate piesele pe masă, le studiază amănunţit, nu lasă să-i scape nimic ochiului său expert, încît cititorul se află deodată în faţa unei imagini răsturnate parcă anume ca să vadă nu partea îngrijită, lustrul ei inexpresiv, ci reversul, acolo unde cusătura şi nodurile sînt vizibile.

Construcţia *Mizerabililor* e originală. Pare roman de aventuri, cu urmăriri şi lovituri tari, dar deznodămîntul e dinainte pregătit de autor, în văzul şi ştirea tuturor. Îşi păstrează „suspensul" specific acestei literaturi, dar firul epic este întrerupt de lungile digresiuni ale aceluiaşi

autor, și ele țin timpul pe loc. Nimic nu se mai întîmplă atunci din punctul de vedere al acțiunii propriu-zise. Totuși cititorul e surprins și depășit de o seamă de evenimente și nume, scoase savant din vremurile care au fost, dar și din cele care vor veni, căci autorul se află mereu între epoci, atotștiutor și atotputernic.

Alăturînd *Război și pace* și *Mizerabilii*, ca două mari realizări ale secolului trecut, R.—M. Albérès, în *Métamorphoses du roman* le sintetizează trăsăturile specifice și arată cum, în egală măsură, atît unul cît și celălalt nu formează „o poveste continuă", ci, sub aspectul „digresiunilor", o grupare de „masive romanești care lunecă unul spre altul".

La un prim contact, digresiunile și parantezele îi pot apărea cititorului neavizat ca niște tumefacții. Abia după ce s-a familiarizat cu ritmul și plastica, înțelege că romanul romantic al lui Hugo are la bază o structură rațională, geometrică, formula fiind reclamată de însăși natura sufletului său.

Digresiunile sînt anunțate chiar de la început, cu ocazia celui dintîi monolog, foarte lung, al muribundului care se destăinuie episcopului Myriel, pe pagini întregi, cu sufletul la gură, despre credință, știință, sclavie, prostituție. Abia după ce a terminat tot ce avea de spus, anunță cu candoare, sfîrșit, dar satisfăcut: „De altfel, eu mor". Omul avea nouăzeci de ani.

Fapt curios, dialogurile nu sînt prea expresive în această masă de informații și demonstrații ideologice. Și nici nu sînt prea lungi, așa cum ne obișnuiseră romanele de senzație, de tip Eugène Sue. Se întîmplă o dată ca Fauchelevent să vorbească mai mult cu maica superioară a mănăstirii Picpus. Dialogul este lungit anume pentru ca romancierul să lase destul timp grădinarului să găsească o ieșire favorabilă din situația încurcată, provocată de prezența inoportună a lui Jean Valjean între zidurile severului lăcaș, dar și de sicriul fără cadavrul călugăriței, moartă și îngropată în taină în capelă, cadavru pe care trebuie să-l ducă, sub amenințarea legii, la cimitirul orașului.

Victor Hugo nu e obișnuit să asculte pe alții. Spuneam mai sus că îi place să pună întrebări. Da. Dar numai el le dă răspuns. „De ce au izbucnit răscoalele? Fiindcă poporul trăiește în cumplită mizerie și muncitorul n-are pîine". Și după această frază rezumativă, urmează explicațiile. Crizele politice aveau consecințe grave pentru popor, în general, și pentru muncitori, în special. După dezarmarea în masă și după teroarea din 1795, după arestarea lui Babeuf, după politica Directoratului, orientată în întregime spre alte interese decît ale lor, muncitorii, care cer un regim „în care să li se asigure hrana", sufereau de foame. Viața se scumpea ca urmare a dezorganizării generale a finanțelor, comerțului, industriei. Foametea și șomajul creșteau. „În vreme de revoluție, mizeria este efect și cauză în același timp", scrie Hugo.

„Cine oprește revoluțiile la jumătatea drumului? Burghezia", răspunde scriitorul, fiindcă ea reprezintă „interesul ajuns la saturație". Ieri era dorința, astăzi belșugul, mîine îmbuibarea". Convins că burghezia secolului al XIX-lea a părăsit idealurile ei progresiste, scrie: „Burghezul este omul care astăzi are timp să șadă. Dar, voind să se așeze prea devreme, poate opri din drum întreaga suflare omenească".

„Se poate Franța lipsi de monarhie"? Răspunsul este afirmativ, fiindcă : „Rădăcinile societății franceze nu se găsesc în Bourboni, ci în națiune. Aceste obscure și vii rădăcini nu reprezintă dreptul unei familii, ci istoria unui popor. Ele se găsesc pretutindeni, cu excepția tronului". Și urmează iarăși o avalanșă de motivări. Scriitorul socotește ca fapt normal prăbușirea monarhiei în încercarea ei de a deposeda burghezia și țărănimea proprietară de pămînt de ceea ce le-a dat revoluția. Generalizînd modul de comportare al regalistului Gillenormand, Hugo descoperă obstinația unei clase de a primi prezentul, neînvățînd nimic din mersul istoriei. El înțelege burghezia de după 1830 și mai ales pătura rurală înstărită, care, temîndu-se de instaurarea republicii, l-a susținut pe Ludovic Filip. Tot așa ca și pe muncitorii cărora revoluția din 1789 le dăduse mai puțin decît burghezia, iar Napoleon și Bourbonii le-au smuls și puținul acesta. Scriitorul pledează în favoarea lor, arătînd că ei aveau toate motivele să se nemulțumească, să acționeze și să sprijine orice răscoală, chiar dacă ea n-ar izbucni din inițiativa lor. Hugo crede și ține să demonstreze, desfășurîndu-și opiniile în copleșitoare paranteze, că revoluțiile sociale își au justificarea lor, cu toate că ele ar putea fi evitate prin înțelegerea față de umili a celor de la putere.

Continuat în acest ritm, romanul crește, devine stufos, se încarcă de amănunte. În ciuda aparentelor improvizații intelectuale și divagațiilor, deși dotat cu o nestăvilită imaginație, Hugo nu improvizează. Dimpotrivă, documentația este punctul de plecare al dizertațiilor sale, savante întîrzieri, anume căutate ca nici un efect de rezonanță al epocii să nu fie pierdut. Scriitorul a fost martor al insurecției din iunie 1832, organizată de societatea „Amicii poporului" și de alte asociații, cu ocazia funeraliilor generalului Lamarque, șeful grupului republican al Camerei Deputaților, cînd manifestanții, desfășurînd drapelul cu inscripția „republica sau moartea", au fost risipiți și omorîți de armată. A văzut izbucnind în 1831 și apoi în aprilie 1834 răscoalele mătăsarilor lyonezi sub deviza „să trăim muncind și să muncim luptînd". A intervenit pentru Armand Barbes, revoluționarul condamnat la moarte după răscoala din mai 1839, pusă la cale de asociațiile secrete muncitorești și sîngeros înăbușite. A fost martor ocular la luptele de stradă în timpul revoluției din iunie 1848. A apărat baricadele în decembrie 1851. Cînd Ludovic Bonaparte, după ce a fost proclamat președinte al republicii, a călcat jurămîntul și în 2 decembrie 1851 dizolvă Marea Adunare Națională, declară starea de asediu și introduce regimul dictatorial, Victor Hugo era printre democrații credincioși republicii și încerca să stimuleze reacția cetățenilor. La acea dată, după ce a trecut prin diferite faze ale unei politici oscilatorii, Hugo monarhistul, detestat de Stendhal, și-a încheiat evoluția către extrema stîngă. El este un orator și un propagandist a cărui intenție e cu mult mai vastă decît spațiul unei săli de întruniri parlamentare, de aceea, după 2 decembrie, cînd pe capul lui s-a pus un premiu, îl găsim pe poet mergînd din baricadă în baricadă, pentru a le apăra și a însufleți pe combatanți, visînd să întreprindă fapte memorabile, convins de misiunea sa patriotică și umană.

Pe scurt, în anumite pasaje din *Mizerabilii*, Victor Hugo pornea de la viața contemporană trăită de el pînă în adîncuri. Urmărește tulburările

din oraș, conflictul dintre poliție și parizienii veniți în masă la funeraliile generalului Lamarque, luptele, episodul dramatic al asaltului ultimelor baricade, apărate de tineretul înflăcărat, în marea majoritate intelectuali. În ei, scriitorul deslușește doar pe revoltații împotriva ordinii sociale, de cele mai multe ori luptînd singuri sau în înțelegere cordială cu cîțiva muncitori. Așa îi vede și Flaubert în *L'Education sentimentale* și Heine în cartea intitulată *De la France*. Dintre ei sînt recrutați Enjolras și prietenii A.B.C.-ului. Moartea lor, a candidului domn Mabeuf, a curajosului Gavroche, a Eponinei ia, îr roman, amploare de epopee : „Fraților, strigă Enjolras, cine moare aici moare pentru un viitor strălucit și groapa noastră e toată luminată de aurora...". „Muriră fericiți, cu drapelul roșu în mîini", scrie Verlaine în poemul *Des Morts de Juin 1832 et d'Avril 1834*. Eugène Delacroix a găsit atît de profund gestul copilului parizian pe baricade, încît l-a luat drept model pentru tabloul său *Libertatea conducînd poporul*, anticipînd portretul lui Gavroche în ștrengarul înarmat cu cîte un pistol în fiecare mînă, conducînd mulțimile. Și Zola, în *La Fortune des Rougon*, a evocat copilul în fruntea coloanelor de răsculați, acțiunea fiind însă plasată în timpul rezistenței din momentul loviturii de stat din 2 decembrie 1851.

Figura revoluționarului în literatură nu este o excepție. Victor Hugo n-a fost singurul care să evoce evenimentele „noului Termopile", cum definește George Sand eroismul combatanților din 1832. E destul să amintim pe Lucien Leuwen al lui Stendhal, a cărui biografie începe cu precizarea că tînărul a fost îndepărtat de la școala politehnică pentru motivul că ar fi participat la insurecție în cursul „celor trei glorioase". Victor Hugo se bazează însă pe o documentație inegalabilă, iar ceea ce contează, înainte de toate, sînt sensurile acestor personaje scoase din istoria vie. De aceea Barbey d'Aurevilly califică romanul drept „cartea cea mai periculoasă a acestor timpuri". Lamartine, în *Le cours familier de littérature*, din 1863, după ce arată că *Mizerabilii* este o carte ieșită din nevoia lui Hugo de a scrie despre proletarul care citește, despre muncitorul care cugetă, îi reproșează că a dat mulțimii speranțe nemăsurate, luîndu-le apărarea în fața lumii. După Lamartine, Hugo a introdus „romantism în politică".

Nici interesul pentru omul care suferă nu produce surpriză. Să ne amintim că mulți romantici, în frunte cu elegiacul Lamartine, au scris despre săraci, despre mizerie socială, despre drojdia societății pariziene, despre inegalitate, abuzuri și forță. Cînd Hugo proclama, în prefața din 1834 a culegerii *Littérature et Philosophie mêlée*, drepturile poporului și lărgirea preocupărilor în problemele sociale, Lamartine adopta aceeași formulă în discursul din 15 mai 1834, rostit în Cameră și ulterior publicat în *La France parlamentaire*. Este momentul cînd se apelează tot mai insistent la sentimente generoase față de colectivitatea nediferențiată, irecuzabil sacrificată, în mod curent echivalentă cu „poporul". Unul dintre eroii lui Lamartine, Claude de Hutte, „tăietorul de piatră de la Saint-Point", lucrează din proprie inițiativă numai pentru „cei buni față de săraci". Eugène Sue, observator abil, face în *Les Mystères de Paris* monografia lumii scăpătate de la periferia capitalei, găsind adesea în „mizerie" „virtuți sublime". Interes generos pentru popor mărturisește și George Sand. Scriitoarea a descoperit domeniul gîndirii socialiste, dar muncitori

nu văzuse decît în gravuri. Romanul *La Mare au Diable* este inspirat de o gravură a lui Holbein și de un vechi cîntec francez despre sărăcie, muncă grea și ucigătoare. În „cuvîntul autoarei către cititori", inundat de lirism, ea își exprimă speranța să poată crea acea operă de artă „simțită și caldă", care ar putea împăca pe bogat cu restul omenirii și i-ar putea dezvălui pe săraci altfel decît sub chipul „ocnașului evadat" și al „haimanalei" care „forțează ușile". Teoriile sale sînt vagi. George Sand ar vrea ca „toți oamenii să trăiască împreună, ca frații". Ea însăși se vede în *Indiana* apărătoarea pasiunilor și a suferințelor omenești în fața opiniei publice. Ideile și preferințele ei sînt discutabile, filantropia ei utopică — fără îndoială, contestabilă pentru modul nostru de a privi și înțelege lucrurile —, dar ceea ce contează, ca la toți scriitorii romantici, este sensul moral al acestei preocupări.

„Spiritul confuz și generos" al democrației franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea îl semnalează Lanson la Victor Hugo. Sceptic, Faguet substituie generozității exaltate a poetului gestul steril și orgolios al autocontemplării. Cînd Hugo se adresează membrilor Adunării Naționale : „Domnilor de la centru, domnilor din extremități, grosul poporului suferă!", criticului nu-i este greu să dezvăluie culoarea unui limbaj propriu, plin de ecouri moralizatoare, „digresiuni strălucitoare", exerciții fără substanță ale unei structuri sentimentale, înclinată spre spectaculos. Contrastele violente, fabulosul imagistic, lirismul — cînd interogator, cînd exaltat acuzator — au derutat pe Faguet, ca și pe alții. Gide exclamase o dată, sufocat și totuși cucerit, acel memorabil „hélas", perpetuat în nuanțarea critică a receptării lui Hugo de o întreagă epocă rafinat intelectualizată, tentată să-i îngroașe maliții tocmai trăsătura fără de care „ecoul sonor" al secolului, cum îi plăcea lui Hugo să-și spună, s-ar fi prefăcut radical și ireparabil.

Grandilocvența și patetismul sînt exteriorizarea sufletului său avîntat și solemn. Întunecat ori radios, dar totdeauna fremătător de idealuri, el veștejește ori glorifică, după împrejurări, emoționat mereu să descopere sau repetîndu-se cu fervoare, suflul său liric asigurînd imaginilor unicitate de miracol. În 1861, Baudelaire îl admira în *L'Art romantique* pentru perseverența în temeritate și pentru clocotul său creator, în stare să exalte și să îndemne, țîșnit din „prea-plinul sufletesc" și „nu căutat anume". El rămîne același în *Actes et Paroles*, culegere de discursuri dintre 1841 și 1885, același în poezie, prevestind, prin *Les Rayons et les Ombres*, *Les Contemplations*, *Les Châtiments*, pe scriitorul umanitarist din *Mizerabilii*.

Romanul este o sinteză. Jean Valjean, Fantine, Champmathieu, Cosette, Eponine, Gavroche sînt niște pretexte. Toți există atîta vreme cît aventurile lor individuale spun ceva despre situația generală a unei colectivități, din care individul nu apare decît ca un detaliu, expresiv, dar insuficient. Dacă Jean Valjean ar fi furat și nu l-ar fi prins nimeni, dacă Fantine s-ar fi măritat și și-ar fi numărat satisfăcută și respectabilă copiii, dacă de pe urma lui Champmathieu nu ar fi profitat un stăpîn, scăzîndu-i salariul sub motiv că e prea bătrîn, dacă micuța Cosette n-ar fi fost fără apărare în fața cruzimii și rapacității, dacă Gavroche n-ar fi fost părăsit pe străzile unui mare oraș, dacă Eponine ar fi putut învăța ca să-și smulgă visurile din captivitatea condiției sale de „trandafir în mizerie", totul s-ar fi consumat în liniște și unul cîte unul ar fi fost abandonat pe drum, ca

dezertori de la propria lor menire. Faptul că a furat doar o pîine, fiindcă erau flămînzi, el, o soră și șapte copiii, și că din acest motiv ajunge la galere îi dă rațiunea prezenței lui Jean Valjean în roman. Gestul lui, care exprimă o situație ce poate fi generalizată, ca și consecințele, îl solicită pe Victor Hugo să mediteze asupra sărăciei și asupra superficialei întocmiri a legilor. De aici încolo, avînd clar în minte ce trebuie să facă personaj de personaj, ca întreprinderile lor să aibă valoare de simbol, scriitorul poate să se lanseze în grave probleme sociale, expunînd un program judicios pentru epoca sa.

Bine informat și onest, el nu scapă nimic din ceea ce l-ar ajuta să-i consolideze cunoștințele. De două ori a avut prilejul în „studiile sale penale" (cum ține să precizeze într-o „paranteză") să descopere cazuri similare de condamnări grele pentru o pîine furată. Prima dată l-a creat pe Claude Gueux. După aceea pe Jean Valjean. Dar pentru mai multă siguranță apelează și la o statistică londoneză. Cînd asistăm la începutul romanului la o predică a monseniorului Myriel, aflăm date exacte despre impozitul pe uși și pe ferestre, la care este supus orice francez sărac. Pasiunea pentru precizie merge pînă acolo, încît socotește cîți bani se irosesc zadarnic, pentru împlinirea unei formalități, salvele de tun, de exemplu, care se trag la intrarea unei nave în port, în timp ce „săracii mor de foame". Tensiunea nu i-a fost reprimată de timp. Din 1830, cînd scria poezia *Pour les pauvres*, pînă în 1869, cu doi ani înainte de Comună, în epoca de înfruntări din ciclul *Toute la Lyre*, a vrut să știe de ce suferă Marion De Lorme, ce a determinat tabloul ființelor istovite din poezia *Melancholia*, cum sînt posibile galeriile subterane ale minelor din Lille, din *Joyeuse Vie*, unde omul este redus la condiția de larvă. Aici, satira amară și sumbră a lui Auguste Barbier din *Les Prolétaires* este depășită de imaginația plastică îndreptată spre colosal, proprie lui Hugo.

Mila față de toți — Hugo deplasează atenția cititorului de la planul ideologic la cel sentimental — face ca opera lui să respire romantismul democratic și social, infiltrat în întreaga cultură a anilor 1830—1848. Dintr-o învolburată experiență își extrage principiile filozofice protestatare, critica acuzatoare aflată în prefețele romanului *Le dernier jour d'un condamné* și a piesei *Angelo*, înainte de a o găsi în *Mizerabilii*.

Dar Victor Hugo nu se limitează la confesiuni tragice ori amenințări sumbre. Ca prezența lui să fie eficace, el caută remediu, convins că omul este congenital apt pentru progres și fericire, greșitei orînduiri a societății trebuind să i se reproșeze decăderea lui. De aceea încurajează munca, drept o cale prin care destinul poate fi înfruntat. „În timp ce mîinile lui cîștigă pîinea — e vorba de Marius, după ce a părăsit huzurul din casa bunicului — coloana vertebrală i se îndreaptă cu semeție, iar creierul se îmbogățește de idei". Munca e preamărită într-o lungă tiradă moralizatoare, ținută de Mabeuf banditului Montparnasse, frumoasă ca imagine : noaptea fatidică a neștiinței și a lenei dînd înapoi, împresurată din toate părțile de meserii, surprinse într-o statuară alegorie, dar puerilă ca situație. Căci vigurosul bandit primește predica răsturnat cu un pumn de bătrînul pe care-l atacase pe la spate și, încordat, așteaptă sfîrșitul, ca să-l atace din nou.

Hugo își făcuse de mult o idee înaltă despre funcția scriitorului și despre rolul de apărător social și consolator : „J'ai, dans le livre, avec le

drame, en prose, en vers, / Plaidé pour les petits et pour les misérables" (*Ecrit en 1846*), rezumînd aici întreaga lui ideologie socială, indicînd de la început o linie de urmat : „Deschideți școli copiilor și tatălui ateliere". Ideea o regăsim în romane, în prefețele pieselor de teatru, în discursurile rostite în timpul exilului. În ultima carte a *Mizerabililor*, Marius expune un vast și îndrăzneț proiect asupra învățămîntului gratuit și obligatoriu, sub fiecare vorbă a lui făcîndu-se simțit accentul de gravă participare a autorului. Și iată-l concretizîndu-se poetic, în splendide volute de frazare, după o suverană anatemă azvîrlită de Hugo cinismului unei societăți în stare să nască răufăcători : „Ce-am avea de făcut ca larvele să fie sufocate? Lumină. Să năvălească lumina ca valurile mării. Liliecii nu rezistă strălucirii răsăritului. De jos să pornească trezirea mulțimii !".

Dacă vigoarea romanului secolului al XVIII-lea stă în aventurile individului, orice roman al veacului următor se proiectează pe un vast fundal social și din el își trage seva.

Nu de puține ori i s-a recunoscut lui Hugo meritul de a fi dat sinteza ideilor unui secol. Tolstoi l-a admirat, l-a socotit genial și i-a consultat opera ca pe un document excepțional. Recitindu-l azi, ne dăm seama și de meritele revelărilor sale, dar și de inerentele lor cusururi. Opera este interesantă nu atît pentru exactitatea plată a informației, cît pentru complicațiile și contradicțiile unui moment istoric, surprinse de un mare artist. Căci fiecare pagină, fiecare rînd, fiecare figură de stil poartă amprenta prezenței lui formidabile.

Știm cu toții cît spațiu ocupă Parisul în *Mizerabilii*. Descrierea lui e de o exactitate cutremurătoare pentru ambiția de precizie a autorului. Oricine se poate convinge cu harta în mînă și cu albumele de artă alături. Un ghid îndrăzneț, cu incursiuni în toate domeniile. Și totuși, Parisul din *Mizerabilii* nu este numai atît ; sau, mai bine zis, este altceva. Este Parisul lui Hugo.

Trei ipostaze. Orașul cosmos, leagăn al problemelor capitale ale vieții sociale. Inima revoluției. Arterele subterane.

Și trei moduri diferite de a-l prezenta.

O dată îl cunoaștem printr-o enumerare tenace a ceea ce poate oferi el lumii, totul grupat tematic, mereu comparat cu ceea ce îl întîmpină pe el universul. Fiecare grup distinct, arte, obiceiuri, credințe, organizare, cultură, legiuire, este încheiat de o exclamație, ca un semn de hotar, mereu aceeași, ca idee de bază, dar îmbogățită prin nuanțare, abia sensibil diferită între două afirmații imediat alăturate, dar categorică între prima și ultima : „Caută ceva ce n-ar avea Parisul", sau „Din particularitățile Universului, Parisului nu-i lipsește nici una !"..., și tot așa mai departe, din exclamație în exclamație, la capătul enumerării aflăm : „Parisul este sinonim cu Cosmosul !".

Hugo își exprimă încrederea în spiritul atotcuprinzător al poporului.

A doua ipostază oferă un oraș definit prin contraste. Liniște, bunăstare, comoditate, nonșalanță. Este Parisul descoperit în circuitul lui Marius prin cartierele luxoase. Frămîntare, enigmă, încordare. Sîntem în cartierul halelor, văzut de sus, cu ochi de prevestitor de rele (*Paris à vol de hibou*), avertisment pentru Parisul baricadelor, tenebros și luminos, furios și visător, captiv și liber.

Hugo îşi arată mîndria faţă de poporul în stare să se jertfească în numele unei idei.

Şi, în sfîrşit, reversul : Parisul fără idealuri, canalele scursorilor zilnice, metaforă şi realitate, în dimensiuni de legendă.

Monstrul ieşit din asemenea viziune este pus să se confrunte cu copilul : „Ştrengarul Parisului este piticul uriaşului" sau „Ştrengarul exprimă Parisul, după cum Parisul exprimă lumea".

Monstrul alături de copil capătă aureolă. Îl ocroteşte, îl instruieşte, îi respectă mica personalitate, i-o accentuează. Nimic mai viu, mai suculent, mai spiritual, decît copilul nimănui pe fundalul marelui Oraş : „Ştrengarul Parisului este Rabelais, în faşă". Nimic mai inepuizabil, mai strălucit, decît marele oraş descoperit de copil : „Daţi cuiva tot ce este mai lipsit de utilitate ; în schimb, luaţi-i necesarul ; veţi avea ştrengarul, fără doar şi poate".

Iată cum apare la Hugo un eveniment istoric atît de stimulator pentru scriitori, bătălia de la Waterloo. Stendhal a creat o pagină ilustră, trimiţînd pe neprevenitul Fabrice del Dongo pe cîmpia sîngeroasei înfrîngeri napoleoniene. Copleşit de date, scoase din documentele epocii, Hugo reface traiectoria memorabilului *A* al strategiei unor mari comandanţi de oşti, într-o confruntare decisivă pentru devenirea lumii. În paginile lui apare o armată pusă în mişcare de imaginaţia unui poet. Şirul escadroanelor în atac se ondulează şi se umflă ca inelele unui miriapod uriaş. Prin perdeaua deasă de fum, săbii, coifuri, alămurile fanfarei apar printre crupele cailor, printre trupuri sfîrtecate şi însîngerate, ca solzii de pe hidră. Tabloul atinge dimensiunile teribile ale „îndepărtatelor epopei orfice" („des vieilles epopées orphiques"), povestind despre fabuloase apariţii de oameni şi animale, escaladînd, „oribile şi sublime", Olimpul.

Între paginile care descriu cîmpul răscolit de lupte şi pe Napoleon învins, Hugo intercalează şesul anilor de pace, an nimă întindere de pămînt. Aici doar merii mai păstrează în ramurile lor uscate, goale ca nişte schelete, amintirea morţii şi a gloriei, odinioară înfrăţite. De jur împrejur doar violete sălbatice şi bălării. Ele năpădesc vechiul castel al Hugomonţilor. Cu uşile date de perete, lăsînd liberă trecerea păsărilor de curte printre acareturile unei gospodării de curînd părăsite, din mîndria de odinioară nu i-a mai rămas decît capela în ruină, după masacru, afumată de flăcările care au ars totul, dar au lăsat neatins un Christ răstignit, de lemn.

Alături de figura lui Napoleon copleşit de înfrîngeri, Cambronne încheie victorios capitolul despre bătălia de la Waterloo, cu memorabilul cuvînt, „merde", greu de înţelepciune şi dispreţ, rostit înainte de a-şi da sufletul.

Documentul şi imaginaţia s-au unit în viziuni de mare poezie în *Mizerabilii*. Ironia a dat expresii de neuitat. „Homer venise să rîdă aici împreună cu Perrault" este concluzia lui Hugo după ampla descriere a mănăstirii Picpus, celebră prin stricteţe şi constrîngeri. „Mare domnie, secol mare", defineşte revendicatorul libertăţii şi egalităţii vremea lui Ludovic al XIV-lea, cînd bărbaţi şi copii erau luaţi la galere, din lipsă de braţe de muncă. În portretul lui Ludovic Filip se află şi amănuntul burghezului obicei de a-i da poporului satisfacţia participării la perpetuarea dinastiei, lăsînd curioşilor, în fiecare dimineaţă, plăcerea de a controla augustul pat.

Am semnalat construcția mai puțin obișnuită a romanului *Mizerabilii*, prin întreruperea firului epic de mari digresiuni ori paranteze. Ce conțin ele dincolo de impresionantele cunoștințe istorice, filozofice, filologice, de problematică socială, dincolo de simțitele disertații despre prietenie, dragoste, tinerețe?

Găsim aici pagini de roman autobiografic, evocatoare ale unei strălucite genealogii, concretizată prin nobilul Hugomont, martor nevăzut, întors din veșnicie la castelul său în timpul bătăliei de la Waterloo; prin episcopul de Ptolémaïs, strămoș „al celui care scrie cartea"; prin căpitanu Ludovic Hugo, unchiul „autorului acestei cărți", care, timp de două ore, cu optzeci și trei de oameni, într-un cimitir, a ținut pe loc înaintarea dușmană în lupta de la Eylau. Dar îl descoperim printre ele și pe Hugo însuși, informații despre locul său natal, călătorii, absențe sau prezențe semnificative, reclamate de lămurirea cutărei situații sau de înlăturarea cutărei îndoieli.

Găsim adevărate pagini de jurnal intim în care Hugo se lasă absorbit de propriile-i stări sufletești, de evenimente din viața sa, își destăinuie preferințele literare, prieteniile și antipatiile, inconsecvențele și convingerile.

Găsim, ca într-un roman contemporan „autenticist", tăieturi din jurnale, fragmente de legi, persoane reale amestecate printre ficțiuni, ca semnalarea Doamnei de Genlis printre călugărițe, recomandată mănăstirii Picpus de ducele de Orléans, sau a ducelui de Rohan, predicînd din altarul aceleiași mănăstiri.

Și dincolo de orice, prezența continuă, vie și spirituală a autorului, care cu dezinvoltură își judecă romanul în propriul roman, își expune la intervale intențiile în legătură cu ceea ce va scrie sau cum va scrie, respectînd parcă un plan meditat anticipat.

Cartea în sine, ca expresie a spiritului, este una dintre cele mai personale creații. Vastă cutie de rezonanță, nu pentru un personaj ori eveniment — sînt prea numeroase și se pierd în ultimă instanță într-o masă difuză — , ci pentru suflul poetic hugolian. Dacă ar apărea însă în zilele noastre, ar fi catalogată drept o fantezie literară.

Exuberant și convențional, suculent și schematic, tulburător prin vastitate și măreție, *Mizerabilii*, ca roman, rămîne o caricatură genială.

IVAN BUNIN ŞI TRAGEDIA DETAŞĂRII

MIHAI NOVICOV

Împlinirea a 100 de ani de la naşterea lui Ivan Bunin şi includerea lui pe lista de recomandări UNESCO a resuscitat interesul pentru acest scriitor, atît de singular, pe de o parte, dar şi atît de reprezentativ pentru secolul al XX-lea, pe de alta. Lucru ciudat : deşi de timpuriu a fost recunoscut ca un maestru al scrisului, deşi în tot timpul vieţii (şi încă al unei vieţi lungi, de peste 80 de ani, din care peste 60 închinaţi scrisului) s-a manifestat de pe o poziţie de combatere intransigentă a modernismului, Bunin se receptează azi ca un scriitor foarte actual, iar mulţi dintre tinerii prozatori sovietici se revendică de la tradiţia lui. Deşi laureat al premiului Nobel în 1933, fiind, după cum o sublinia atunci „Adevărul literar şi artistic", „primul scriitor rus cu premiul Nobel", Bunin, nici ca personalitate, nici prin opera sa, nu a stat vreodată în centrul unei dispute. Aprecierile contradictorii n-au lipsit, dar nu generau polemici. Şi mai ales nu-l afectau. El îşi continua drumul cu aceeaşi pasivitate.

Condiţia unei detaşări voite de lumea înconjurătoare ţi se sugerează şi atunci cînd îi ai în faţă chipul. Fie cel din 1901, al unui bărbat frumos şi încă foarte tînăr, fie cel din 1933, brăzdat de însemnările vremii, dar tot atît de calm, sigur de sine, senin şi — deci tot tînăr, dar de o tinereţe de altă factură, parcă încremenită într-o atitudine de sfidătoare indiferenţă faţă de neliniştile existenţiale ale mulţimilor din jur.

A spune despre Bunin că a fost un scriitor aristocrat ar însemna să spui un adevăr, poate, dar un adevăr parţial şi pînă la urmă derutant. Deşi, urmărind traiectoria cînd sinuoasă, cînd de încăpăţînată rectilinitate a vieţii sale, fără să vrei îţi aduci aminte de cuvintele lui Voronski cu privire la modurile diferite în care epavele cinstite ale unei clase în decadenţă încearcă să evadeze din strînsoarea realităţii. Unul din aceste moduri e tocmai artisticitatea. Vlăstar al unei vechi familii de nobili ruşi, Bunin, firesc, va aspira toată viaţa către tot ce este noblеţe, găsind o modalitate de a-şi satisface această sete ancestrală doar în templul artei. A fost prin excelenţă un aristocrat al spiritului.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1. P. 135–141, BUCUREŞTI 1971

Din romanul, în multe privinţe autobiografic, *Viaţa lui Arseniev*, portretul autorului se reliefează parcă şi mai pregnant. Şi din nou te izbesc în faţă contradicţii aproape ireductibile. Se pare că omul iubea viaţa. În orice caz, în tinereţe şi în primii ani ai maturităţii gusta cu lăcomie din toate fructele ei. Admirator sincer al fratelui său mai mare Iulii, membru activ al organizaţiei revoluţionare *Nardonaia Volia*, se încadra voit şi plenar în diferite iniţiative de ordin obştesc, cu caracter populist în cele mai dese cazuri, făcea, dacă nu cu plăcere, cel puţin cu dezinvoltură, ziaristică, era întotdeauna aşteptat şi bine primit în societate, avea şi o viaţă intimă bogată, iubea cu sete, ştie să iubească şi să se facă iubit. Dar — şi de aici începe contradicţia — trecînd prin lume cu o privire senină şi zîmbitor-primitoare, se obişnuise parcă, încă din tinereţe, să o şi judece lucid, să se cenzureze sever, să păstreze cu strictеţe distanţa necesară dintre propria personalitate şi întregul non-eu înconjurător. În *Viaţa lui Arseniev* ar exista parcă două fluxuri compoziţionale şi stilistice — unul al întîmplărilor prin care trece eroul şi la care participă chiar, altul al istoriei propriilor sale meditaţii asupra lumii. Despre cele două fluxuri nu se poate spune că sînt exterioare unul altuia, însă fiecare are propria sa tonalitate, propria sa matcă stilistică. Capeţi senzaţia că eul omului, pentru a putea avea o istorie a sa, demnă de a fi luată în seamă, trebuie să ştie, ca o condiţie necesară, să se detaşeze oricînd de istoria existenţei sale, concepută ca trecere prin viaţa altor oameni.

Ni s-a părut că această evidentă dedublare noi am putut-o descoperi şi în acelea din povestirile lui Bunin care, ca material de viaţă prelucrat, sînt cu totul „obiective", adică nu implică în nici un fel în subiect personalitatea autorului, nici direct, nici indirect. În foarte cunoscuta povestire *Fraţii*, unul din fluxurile stilistice zugrăveşte în culori frapante luxurianta natură tropicală; altul e folosit pentru reconstituirea concentrată a destinului tragic al sărmanului rişka ceilonez, cel care, aflînd că fosta sa logodnică a ajuns într-o casă de toleranţă se sinucide, lăsîndu-se muşcat de o viperă, special cumpărată în acest scop. S-ar putea zice că absenţa unor liante vizibile dintre pasajele peisajiste şi cele propriuzis epice, conduce la sublinierea mai pregnantă a mizeriei umane pe fundalul tabloului măreţ al naturii eterne. Însă orchestrarea în două chei continuă şi în partea a doua, dedicată englezului anonim — sublimitatea oceanului pe de o parte, speculaţiile deşarte ale personajului, cu accente de panică — pe de alta. Două stihii stilistice domină şi celebra povestire *Domnul de la San-Francisco*. Pasajele descriptive sînt veritabile poeme în proză, cu laitmotive cuprinzătoare, fraze lungi, cu perioade amplu ramificate, cu o ritmică internă aproape obsedantă. Cele informative sînt seci, cu fraze scurte, expresii lapidare. Bunin e parcă mereu prezent în două ipostaze: de poet şi de povestitor, şi mereu, mereu poetul se detaşează, îşi asigură distanţa necesară, ca să rămînă impasibil.

Există în proza lui Bunin şi un detectabil filon moralist. Povestirile sale sînt, în dese cazuri, nişte „pilde", adică relatări despre nişte episoade revelatoare, apte să contribuie la stigmatizarea unor atitudini incompatibile cu ceea ce autorul consideră că este sau trebuie să fie condiţia umană. Dar — lucru semnificativ — moraliste adeseori, povestirile acestea sînt arareori acuzatoare; scriitorul parcă ar considera sub demnitatea lui să se amestece în interminabilele dispute asupra cauzelor şi răs-

punderilor. El preferă să constate, să reliefeze și să treacă, cu pas măsurat, cu capul sus, cu privire ațintită departe în zare, — înainte.

Despre Bunin s-a spus, și nu o dată, că ar fi intrat în istoria literaturii ca un mare poet, dacă n-ar fi fost un prozator de geniu. Fără să contestăm întru totul o atare apreciere, îndrăznim să susținem totuși că poetul Bunin e inferior prozatorului și pentru că în plasma poetică detașarea de genul aceleia pe care o practica în proză e în fapt imposibilă. S-a mai spus despre Bunin că în domeniul poeziei el a continuat linia „clasică" — de la Pușkin și Tiutcev, prin poeții „veacului de argint", pînă la poezia sculpturală și picturală a adepților „artei pure". Toate acestea, din nou, ne par a fi și adevărate și neadevărate. E adevărat că antimodernistul Bunin, ajungînd la violențe de limbaj aproape paroxistice în combaterea simbolismului, acmeismului și a altor curente „noi", a fost totuși, în practică, un poet mai purist decît „puriștii"; e adevărat că pe acest plan poezia sa e comparabilă cu cea a parnasienilor, dar e adevărat și că purismul său e de cu totul altă factură decît al modernilor. Pentru aceștia din urmă poezia trebuie să fie pură în sensul că e chemată să extragă din ea însăși conținutul ei specific, ea trebuie să înceteze deci să fie expresie și trebuie să devie numai autoafirmare, deci un nou limbaj al omului înzestrat cu darul de a-l mînui. Pentru Bunin, însă, dimpotrivă, poezia e în primul rînd atitudine, însă am spune dezangajantă (și nu neangajată), o victorie a spiritului asupra materiei, o dovadă a capacității omului de a nu sucomba sub povara întîmplărilor întotdeauna trecătoare care-l copleșesc. Viața e un episod, poezia e eternă. Bunin revitalizează doar cu ajutorul cuvintelor și al imaginilor laturile imperisabile ale existenței. Dar în domeniul limitat al poeziei îi lipsește relația, raportarea. De aici impresia de răscoală. În *Listopad* („Căderea frunzelor") tabloul e feeric. S-ar putea spune că admirînd pădurea la început de toamnă, poetul a captat din jocul culorilor tot ce este frumusețe și a reconstituit-o absolut nealterată, fără nici o contingență cu restul lumii. Senzația de pătrundere în neant e covîrșitoare, respirația ți se taie, dar ți se face și frică să întorci privirea. Dacă intuiești măcar pentru o clipă totalitatea, existența se anihilează. De parnasieni Bunin se deosebește tocmai prin absența ornamentației funcționale. Construcția imagistică trebuie să-și ajungă sieși. Nu e descripție, ci pătrundere într-o altă lume. Dar ca să-și ajungă sieși poezia nu trebuie doar să afirme, ci și să abjure. Bunin însă nu abjură nimic. De aceea, poate, și în tinerețe, cînd fusese încă influențat de Nadson, dar și mai tîrziu, sub influența evenimentelor social-politice, a scris și versuri cetățenești. Dar în acestea a fost retoric și plat. Ca să poată da relief descoperirilor sale estetice îi trebuia un sistem de relații, pe care însă nu i-l putea da decît proza.

Cu rare excepții prozele lui Bunin sînt, stricto-senso, fără subiect. Dar cu totul altfel decît la Cehov, să zicem. Prozele lui Cehov sînt, — în cele mai dese cazuri — schițe, crochiuri, instantanee. De aceea dau impresia unor „piese" desăvîrșite, concepute ca atare. De o logică a construcției stringentă. La Bunin însă au adeseori aspectul unor fragmente, în sensul propriu al cuvîntului, al unor texte decupate din scrieri epice mai ample. Pînă și *Suhodol*, de pildă, e o suită de fragmente organizate în aparență haotic, în care tot felul de scene din viața unui neam de moșieri pămînteni se evocă în conformitate doar cu capriciul povestitorului, care mai

şi filozofează în treacăt despre condiţia, din multe puncte de vedere asemănătoare, a vieţii moşierilor de altădată cu cea a ţăranilor, dar nici această idee nu o duce pînă la capăt, ci doar povesteşte, povesteşte şi deodată se opreşte. Structura compoziţională de acest fel, prin excelenţă deschisă, e caracteristică multor povestiri ale lui Bunin. O fată, copil din flori, crescută de mătuşă, rămîne peste noapte complet orfană; scrie unui unchi al său, rugîndu-l să vie s-o ia; acesta întîrzie cu răspunsul, dar vine în cele din urmă, căzînd ca din senin, şi o ia la el. Cu acest prilej aflăm cîte ceva şi despre familia unchiului, printre altele, că soţia acestuia fusese cîndva amantă a unui boier din apropiere, azi îmbătrînit. În prima zi de după sosire, duminică dimineaţă, în timp ce în casă se desfăşoară tot felul de mişcări tradiţionale : mătuşa se duce la biserică, unchiul oficiază liturghia acasă, băiatul lui meştereşte la un smeu de hîrtie etc., Klaşa (eroina povestirii) doarme, doarme scandalos de mult, nu se scoală nici pentru dejun, iar cînd se trezeşte, pînă la urmă, şi iese în curte, se întîlneşte cu fiul boierului, venit la unchiul ei fără să fi ştiut ceva despre sosirea ei. Privirile tinerilor se încrucişează, Klaşa simte un fior şi... Nimic mai mult. Un general în drum de la un oraş la altul se opreşte pentru a bea un ceai la un han, unde recunoaşte în persoana hangiţei pe fata pe care o necinstise în tinereţe. Are loc o discuţie cam penibilă pentru el şi omul fuge... Vizitiul îl informează că fosta lui amantă are reputaţia unei gospodine foarte bune, că ştie să dea bani cu camătă, că nu e nici zgripţuroaică, dar nici îngăduitoare... Evident, rezumate pe scurt, povestirile (alese cu totul la întîmplare) se trivializează. Dar n-am vrut să ilustrăm o modalitate epică. De bună seamă moştenirea lui Bunin conţine şi piese mai „rotunde", ca *Satul*, în primul rînd, *Dragostea lui Mitia*, *Cazul locotenentului Elaghin* şi altele. Dar şi în acestea ocaziunea compoziţională e relativă. Întîmplările par a fi „suspendate", ca şi străfulgerările inspiraţiei în poezie.

Volumele şi studiile dedicate operei lui Bunin conţin, de obicei, şi într-un mod cu totul îndreptăţit, analize desfăşurate ale conţinutului ei social. Aplicaţia aceasta ni se pare firească. Bunin s-a dovedit a fi în tot ce a scris un scriitor foarte receptiv la problemele veacului său. Explicabil, l-a preocupat cu precădere destinul istoric a două clase sociale de care se simţea legat prin origine şi educaţie : moşierimea şi ţărănimea. Mult s-a scris despre Bunin ca despre ultimul „cîntăreţ" al „cuiburilor de nobili", s-au făcut şi interesante paralele între opera lui, pe de o parte, şi cea a lui Alexei Tolstoi, pe de alta, arătîndu-se că în timp ce primul înfăţişează cu amărăciune şi nostalgie procesul inexorabil al destrămării latifundiilor de altădată, cel de-al doilea „se desparte de trecut rîzînd". De asemenea, au fost dedicate suficiente pagini ascuţişului anticapitalist al multora din povestirile lui Bunin, care, vizibil, căuta tocmai în această ură comună împotriva burgheziei liantul ce trebuia să asigure şi pe viitor coexistenţa organică a moşierilor cu ţăranii. Pe drept cuvînt comentatorii au scos în evidenţă caracterul utopic, anacronic şi chiar reacţionar al unor asemenea interpretări. Dar au fost specificate în acelaşi timp şi accentele, dimpotrivă, consonante cu vremea, ale multora din tablourile vieţii ţărăneşti zugrăvite de Bunin. Să nu uităm că la timpul său critica marxistă a salutat apariţia povestirii *Satul* tocmai pentru „adevărul" ei, pentru aportul indiscutabil la risipirea iluziilor narodniciste. Ca expresii

ale simpatiei totale pentru soarta grea și demnitatea nativă a oamenilor din popor, multe din povestirile și nuvelele lui Bunin se citează și azi ca mostre ale unei literaturi atașate organic de idealurile înaintate ale societății.

Dacă n-am insistat asupra acestor coordonate ale creației lui Bunin, am făcut-o nu pentru că le-am considera neimportante; dimpotrivă, sîntem convinși că fără ele opera lui Bunin s-ar volatiliza, ar rămîne doar o demonstrație de virtuozitate. Conținutul social e suportul care o menține închegată, temelia numai de pe care construcția întreagă poate fi admirată. Trebuie recunoscut totuși că din acest punct de vedere Bunin adaugă prea puțin la marile adevăruri propulsate în lume de literatura rusă în ansamblul ei. El le-a reliefat doar, nu este și descoperitorul lor. Ba mai mult, după cum se știe, ca scriitor al veacului, pînă la sfîrșit a rămas în urma istoriei. Deci nu în acest conținut social trebuie căutată originalitatea lui Bunin ca artist și cauza rezistenței într-adevăr uimitoare a operei sale. Căci și atunci cînd își extrage materialul de prelucrat din problematica socială, Bunin o face ca martor și nu ca participant.

Dar de aici a decurs, după cît se pare, și noutatea de gen deosebit a creației sale. Tocmai pentru că rămînea ca artist impasibil și detașat, Bunin reușea să frîneze cu atîta forță rostogolirea epică a cazului cu evenimente tot de el imaginate. Cînd în uriașele declanșatoare de energii din zilele noastre, la o tensiune de miliarde de volți, se obține, pentru o fracțiune de secundă, plasma, cele mai importante rezultate științifice le obține de obicei acel savant pentru care fracțiunea respectivă de secundă durează cît mai mult. Energiile umane se ciocnesc de fapt în viață cu o violență cel puțin asemănătoare. Dar și „plasma" adevărurilor existențiale „durează" nu mai mult de o fracțiune de secundă. Ca s-o poți ține în loc și examina, trebuie să știi să te eliberezi de obsesia simetriilor epice. Și tocmai în această perspectivă Bunin se dovedește a fi un scriitor excepțional de modern. Unii din contemporanii săi, stăpîniți, poate, de aspirații artistice asemănătoare, încercau să obțină rezultate scontate prin renunțarea la sistemul motivațiilor realiste și înlocuirea lui cu un alt sistem de convenții, în care orice „clipă" să poată fi dilatată după cum i-o dictează autorul. Mă gîndesc în primul rînd la Proust, la Kafka, la Joyce, pentru că fiecare din ei o face în felul său. Bunin, după cît se pare, tindea înspre același țel, dar hotărît să nu renunțe la atributele exterioare ale tradiției realiste. Ca să poată însă încetini sau iuți timpul în conformitate cu nevoile procesului *său* de explorare estetică, s-a și dublat, ca prozator, de poetul impasibil care raportează mereu realitatea fugară și efemeră a vieții la contururile infinite ale frumuseții eterne. Și totuși această raportare permite realizarea unui joc miraculos de amplificare și condensare, datorită căruia conținutul epic se transfigurează pe nesimțite într-un conținut existențial.

În ultimii ani ai vieții Bunin a scris mult despre dragoste. Din nou, după părerea noastră, — o cotitură logică și firească. Căci în dragoste conținutul existențial se află în starea cea mai concentrată. Dar tocmai de aceea e o temă mai dificilă. Cere o detașare maximă. Pe care o aduce numai vîrsta. Iată de ce, așa ni se pare cel puțin, esența concentrată a conținutului existențial apare mai pregnant în episoadele scăpărătoare

din *Alei întunecate*, decît în *Dragostea lui Mitia*, de pildă. În micile capodopere din suita amintită, lumea dispare în asemenea măsură, în asemenea măsură nu există nimic în afară de *această* — de obicei tristă și amară —, experiență de viață, încît, fără exagerare, capeți senzația că pătrunzi înfiorat în miezul fierbinte al misterului firii.

Experiența lui Bunin vizează deci aceleași obiective ca și ale altor scriitori ai secolului al XX-lea, dar cu mijloace diferite. Opera sa seamănă cu un cazan în care fierb, încălzite, pînă la cea mai înaltă temperatură, simțirile umane, dar peste care cazan scriitorul a așezat, ca o imensă placă frigorifică, seninătatea detașării sale. Ca să răzbească la suprafață numai ceea ce o poate topi. Firicele plăpînde de flacără, dar de cea mai pură și autentică ardere. Din ele se adună substanța pe care Bunin o distilează, apoi. Un efort gigantic, dar care, ca orice efort, n-a putut să nu se răzbune.

Spuneam că de pe fotografiile din diverși ani ne privește un chip de o frumusețe rece, distant și sigur de el. Așa ne apare Bunin și din paginile memorialiștilor. Mă gîndesc în primul rînd la Nikulin și Kataev. Ca să se poată menține în planul detașării sublime, necesară în vederea distilării esențelor umane, Bunin trebuia să-și fi impus, probabil, și o anume conduită. Cînd citești paginile sale enervate de incriminare la adresa decadenților simți că nu estetica lor îl deranja (de fapt Bunin nici n-a formulat vreodată un crez estetic, iar articolele din tinerețe, de acest gen, nu depășesc nivelul rezumărilor rezonabile ale unor adevăruri îndeobște cunoscute), ci fervoarea și neastîmpărul, căutarea înfrigurată și zgomotoasă a unor căi de luare în stăpînire a poeziei. Căci pentru Bunin poezia nu era o stihie, ci o măsură. Cu atît mai mult trebuie să-l fi perturbat revoluția, cu dezlănțuirea ei furtunatică de pasiuni. Despre Bunin ar fi eronat să se spună că n-a acceptat revoluția. Nu, el o ura. O ura cu toate fibrele existenței sale. Amintirile lui Kataev sînt, din acest punct de vedere, mai mult decît concludente. Pe măsură ce se perfecționa cumplita artă demiurgică a lui Bunin de a iscodi cu imperturbabilă detașare realitatea noneului din jur, cu atît creștea și izolarea eului în mijlocul realității social-istorice date. Cu atît artistul rămîne din ce în ce mai singur. Și cu atît, probabil, i-a fost mai chinuitoare singurătatea. Pînă cînd nu a mai putut-o suporta. Trebuia să se întoarcă între oameni. Ca să se răzbune. Și a făcut-o în memorialistica sa. Sînt pagini ce se citesc greu. Același stil cizelat, aceeași subtilitate a observației, dar și cîtă răutate meschină ! Coarda s-a rupt. Scriitorul nu mai poate fi impasibil, însă, trădîndu-se pe sine, trădează și arta.

Dar, evident, nu către aceste pagini penibile din biografia lui Bunin se îndreaptă gîndul nostru cînd îl evocăm cu prilejul celei de-a suta aniversări a nașterii. Emigrantul Bunin, omul care n-a putut și nici n-a încercat vreodată să înțeleagă esența revoluției socialiste, se odihnește departe de patria sa, de patria pe care a renegat-o. Însă opera scriitorului a fost readusă pe pămîntul natal. De pe urma ei literatura secolului al XX-lea a beneficiat enorm și mai are mult de cîștigat. Mai ales în vederea perfecționării mijloacelor de pătrundere în străfundurile existenței umane. La începutul secolului al XX-lea, Bunin a fost prieten cu Gorki. A petrecut, în cîteva rînduri, săptămîni și luni de zile, la acesta, pe insula Capri. L-a prețuit pe Gorki mai ales pentru cutezanța cu care smulgea tot felul

de costumații convenționale de pe chipul „omului rebel". Și Bunin și Gorki, și mulți alți scriitori ai acestei generații de la răscrucea veacurilor, s-au străduit parcă să ne demonstreze că existența unor mistere cu privire la viața și condiția omului nu trebuie nici ocolită, nici speculată ca o justificare a disperării. Un mister nu poate fi înțeles, căci în momentul în care e înțeles încetează de a mai fi mister, dar nici nu e inaccesibil, ci poate fi asimilat și stăpînit prin luminarea cu mijloacele artei. Însă fiecare scriitor o face într-un alt fel. Bunin a preferat calea detașării impasibile. Și a plătit pentru aceasta cu tragedia propriei sale existențe. Dar cu prețul ei a și îmbogățit patrimoniul spiritual al omenirii cu opere de primă mînă, tot atîtea ferestre larg deschise către infinitul ocean al comportării existențiale a omului.

2 noiembrie 1970

ECHILIBRUL FRAGIL AL CUNOAȘTERII LA PERSONAJELE LUI IVASIUC

MIOARA APOLZAN

Preferînd romanul-eseu formulei epice tradiționale, Al. Ivasiuc acceptă literatura nu ca o suită de fapte, ci ca o construcție de idei, nu ca o sumă de întîmplări, ci ca revelație a unor momente disociate cu multă finețe din suita de trăiri ce alcătuiesc existența umană. Personajele romanelor sale aparțin acelei categorii a neliniștiților, însetați de aflarea unui sens în viață, dornici de a ajunge la limita cunoașterii, adevărul. Voluptatea cunoașterii, criza lucidității prin care trec personajele îl apropie pe Ivasiuc de Camil Petrescu. Dar, la Camil Petrescu cunoașterea se încadrează în limitele acceptate ale romanului, ca experiență de viață, în special. Romanul este la el în primul rînd literatură și apoi gîndire filozofică. Să luăm, spre exemplu, oricare din personajele *Patului lui Procust*, unde existența fiecărui personaj este palpabilă, are încărcătura afectivă și spirituală a vieții trăite direct. Doamna T., Fred Vasilescu, Ladima rămîn efectiv în memoria noastră ca personaje. În romanele lui Ivasiuc, filozoful primează asupra scriitorului și de aceea în cărțile sale mi se pare că experiențele de viață sînt construite de scriitor ca ilustrare a ideilor. Cel mai concludent exemplu îl constituie primul roman, *Vestibul*, care se încheagă din niște scene frumoase în sine (arderea veveriței în pădure, experiențele de război), dar care nu vin în sensul existenței, al vieții personajului, ci converg ca argumente ale scriitorului spre ideea fundamentală.

S-ar putea obiecta la aceasta că tehnica romanului modern presupune ruperea ordinii cronologice a faptelor, că memoria își are capriciile ei, a căror autenticitate trebuie respectată. Dincolo de toate aceste elemente de compoziție literară, pe care le recunoaștem și la Ivasiuc, nu personajele își recompun existența, ci scriitorul le manevrează conform unor idei dinainte stabilite. De aceea în romanele sale nu se reține atît personajele, ci scenele, simbolurile (e cazul, mai ales, al primului roman). Este discutabil care dintre romane este mai bun și dacă se poate stabili o ordine valorică a lor. Privindu-le doar sub raportul speciei literare, ca romane, și trecînd pe planul al doilea dezbaterea de idei, ni se pare că

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 143–150, BUCUREȘTI, 1971.

ultimul, *Cunoaștere de noapte*, înseamnă pentru scriitorul Ivasiuc mai mult decît celelalte. Nu este o noutate afirmația că la prima sau poate și la a doua carte scriitorul nu-și depășește condiția de personaj cu o biografie ce răzbate în paginile cărții. Este poate faza de „amatorism", cînd creația mai e încărcată de subiectivitate, cînd omul și scriitorul, creatorul, se realizează simultan în operă. Depășirea acestui moment se face prin „profesionalizarea" scriitorului. Atunci cînd scriitorul se depășește ca om, își dovedește posibilitatea de creație prin inventarierea altor personaje. În cazul lui Ivasiuc, *Vestibul* și *Interval* se încadrează în primul moment. În *Cunoaștere de noapte* scriitorul devine stăpîn pe posibilitățile sale de exprimare, abia acum el este un creator în sensul literal al cuvîntului. Din punctul de vedere al dialecticii cunoașterii, drama înseamnă două momente diametral opuse : negare-afirmare sau afirmare-negare ori, concretizînd, drama înseamnă sfărîmarea iluziilor personajului, fără putință de compromis. Această intransigență morală, ca semn al superiorității spirituale, face din personajele lui Camil Petrescu veritabili eroi. Ivasiuc introduce în romanele sale un al treilea moment în dialectica cunoașterii : negare-afirmare-negare sau afirmare-negare-afirmare, admite posibilitatea ieșirii din dramă printr-o depășire a momentului de criză. Depășirea (în plan filozofic) a acestui moment se putea face prin două modalități : înlocuirea unei false drame absolute cu un fals optimism, tot absolut — sau, așa cum face Ivasiuc, prin admiterea unui echilibru dialectic al cunoașterii, pe care l-am numit fragil (a nu se confunda cu fals), ca posibilitate continuă de a se transforma, ca rezultat firesc al contradicțiilor umane permanente și necesare. Și dacă este să vorbim de condiția umană, aceasta ni se pare a fi cea adevărată.

Cele trei romane ale lui Ivasiuc se aseamănă nu numai prin obsesia aceleiași probleme fundamentale, cunoașterea ca înțelegere a libertății individuale în raport cu necesitatea socială, ci și prin același mod de cunoaștere al personajelor. Etapele cunoașterii sînt aceleași, echilibrul la care ajung personajele se exprimă într-o viziune asemănătoare, organizarea romanelor se face după aceleași coordonate temporale. *Vestibul* și *Cunoaștere de noapte* sînt romane cu un singur personaj, nu prin absența altora, ci prin existența acestora doar ca posibilitate de cunoaștere și trăire retrospectivă a personajului-cheie. Existența lor are o valoare funcțională, depinzînd de organizarea amintirilor personajului principal. Acestui unic „personaj de cunoaștere" (să-i zicem) îi corespunde în *Vestibul* și *Cunoaștere de noapte* aceeași modalitate de realizare artistică, monologul interior. La Ivasiuc monologul simbolizează singurătatea sufletească a personajului, paralelismul existențelor umane. Chiar și atunci cînd există mai multe personaje (*Interval*), cartea se organizează în monologuri paralele, cărora le corespunde în planul ideilor neputința personajelor de a găsi punți de legătură în cunoaștere. *Interval* este singurul roman cu mai multe personaje care se confruntă în planul prezentului, Olga și Ilie Chindriș. Dar este interesant de observat că, față de celelalte romane, unde cunoașterea, criza lucidității, aparținea ca proces unui singur personaj, în *Interval* cele două personaje reprezintă fiecare cîte o etapă a aceluiași proces. Dr. Ilea (*Vestibul*) și Ion Marina (*Cunoaștere de noapte*) trec prin faza rigidității, a adăpostului în spatele unor lucruri clare, prin faza descompunerii universului înconjurător în amănunte tot mai mici,

care le dă neliniștea neputinței alegerii, a găsirii unui sens, ajungînd în cele din urmă la aflarea unui echilibru. În *Interval*, Ilie Chindriș simbolizează rigiditatea primejdioasă care simplifică viața, Olga, pericolul problematizării oricărui lucru prin dominarea amănuntelor, iar soluția este dată de Petru, personaj prezent doar în planul evocării. Similitudinea acestor destine nu mi se pare o diminuare a valorii romanelor lui Ivasiuc, ea poate fi acceptată ca obsesie a unor întrebări acute ale timpului nostru.

Fiecare dintre personajele lui Ivasiuc trece printr-o „criză a lucidității", la care ajunge printr-o cunoaștere, am numit-o, de noapte. Aceasta este regresivă, inversă cunoașterii obișnuite, progresivă. Este afectivă, fiind cauzată de niște stări emoționale puternice. În această cunoaștere de noapte se inversează raportul dintre prezent și trecut. În loc ca prezentul să fie granița cunoașterii trecute, el apare sărăcit, uscat, retrăirea trecutului în imaginație înseamnă adevărata cunoaștere. Însuși stilul lui Ivasiuc s-ar putea numi al „cunoașterii de noapte", iar principala sa caracteristică ar fi absența prezentului. Paradoxal, în romanele lui Ivasiuc prezentul există aproape numai prin trecut, nu numai ca timp al memoriei, ci ca o trăsătură a personajelor. Acestea au o dublă existență, una în planul realității și o alta interioară, a cărei condiție este dilema. Orice fapt din planul real, prin trecerea de la o existență la alta, își pierde concreteța, devine trecut. Iar realitatea (parcurgînd drumul în sens invers) își pierde obiectivitatea, devenind o posibilitate de existență sufletească a personajelor. Ion Marina inventează soacrei sale o biografie, pentru a putea spune ceva despre ea. Realitatea devenind „posibilă", în planul formei vor predomina modurile și timpurile corespunzătoare: conjunctivul și optativul prezent și perfect sau indicativul trecut (cu multiplele sale nuanțe). Spre exemplificare poate fi aleasă aproape orice pagină din *Vestibul*: „Poate atunci aș scăpa de imaginea impersonală pe care bănuiesc că ți-ai făcut-o despre mine... Ce s-ar întîmpla dacă ai afla chiar și numai slăbiciunea mea? Dar să nu trebuiască să ți-o spun eu, să mă pun într-o poziție dificilă, ridicolă, să trebuiască să roșesc. Simplu, doar prin intuiția ta de femeie să-ți dai seama de faptul că în spatele vorbelor mele impersonale de la curs există un sentiment ciudat și chinuitor, care mă face să-mi schimb aproape întregul meu mod de a percepe lucrurile" (p. 67). Se creează astfel două moduri de cunoaștere — unul, să-i zicem, al prezentului, cînd împrejurările de moment ne conduc spre o cunoaștere superficială, și unul al trecutului, cunoașterea de noapte, mai profundă, a nuanțelor, a amănuntelor capabile să schimbe înțelegerea. Retrăind cu ochii minții ședința excluderii ei din UTC, Olga are abia atunci revelația vinii lui Ilie, prin două gesturi trecute cu vederea în momentul respectiv. În atmosfera apăsătoare și sufocantă a unor acuzații nedrepte care i se făceau, discursul calm și metodic al lui Ilie, cel mai important capăt al acuzării, și infierbîntarea celorlalți. Prins în nebunia de o clipă a unor acuzații false, singura scuză a lui Ilie de a-și fi atacat prietena putea fi aceea a încadrării sale în această atmosferă. Expunerea sa clară, explicarea precisă a vinii Olgăi, îl detașează de ceilalți prin premeditarea cuvintelor sale. Iar gestul de a-și ridica părul, ca în timpul unor înfierbîntate polemici, mima pasiunea. În spatele acestui gest, Olga are revelația josniciei lui Ilie, a acuzațiilor sale premeditate.

Într-un timp prezent, cunoaşterea de noapte ca semn al începutului unei crize de cunoaştere este cauzată de o trăire intensă, neobişnuită pentru personaj în momentul respectiv. În pragul vîrstelor, dr. Ilea se îndrăgosteşte de o studentă a sa; Olga şi Ilie refac traseul unei excursii care a avut urmări tragice pentru relaţiile dintre ei; Ion Marina este anunţat de moartea iminentă a soţiei sale. Sentimentele intense ce însoţesc aceste situaţii neobişnuite modifică percepţia şi înţelegerea obişnuită a faptelor. Amănuntele, nuanţele invadează conştiinţa fiecăruia, creînd alte raporturi în mediul înconjurător. E momentul „atomizării" : obiectele creşteau mereu, are impresia I. Marina, din propriile lor amănunte, şi dispăreau, ca să lase loc acestora, pînă ce şi din acestea ieşeau altele, mult mai mici, care făceau ochii să doară. În timp ce aceştia nu se puteau odihni, pentru că mereu trebuia să alerge peste noile detalii (*Cunoaştere de noapte*, p. 8). Panica este reacţia firească a conştiinţei de a se apăra de schimbări, semnalul de alarmă al neliniştii. Este etapa dominării obiectelor. Universul devine o primejdie prin schimbarea raporturilor normale dintre om şi obiecte. Acestea încep să se descompună, amplificînd haosul la proporţiile cosmice. Personajele se zbat să scape de imaginea neputinţei de a delimita conturul obiectelor, deci şi al sentimentelor lor, aşa cum o făcuseră pînă acum : „...lucrurile nu se organizează în nici un fel. Sînt toate prezente, însă nu se îmbină, stau izolate şi neînchipuit de mari, mai reale decît oricînd şi, totuşi, parcă fără sens, fără raporturi funcţionale" (*Vestibul*, p. 6).

Faptul că mediul înconjurător poate fi altfel decît l-am văzut pînă la un moment dat creează posibilitatea îndoielii. Dacă raporturile exterioare, considerate de neclintit, pot fi şi altfel, însăşi faptele noastre, trecutul, noi sîntem alţii decît ne închipuim. Raportarea la trecut devine necesară. Trecutul nu mai continuă prezentul, undeva s-a produs fisura care trebuie descoperită pentru ca echilibrul, şi al lucrurilor şi cel sufletesc, să fie restabilit. Totul trebuie reluat de la capăt, înţeles.

Redescoperirea personalităţii prin cunoaşterea în trecut se concretizează în nişte momente, scene, peste care personajul a trecut voit, închizîndu-se într-o uitare temporară, şi pe care le simte acum ca o vină. Îndoiala că într-un anume moment se putea proceda şi altfel creează personajelor stări de coşmar, de care vor căuta să scape prin retrăirea faptului respectiv.

În *Vestibul* experienţa de cunoaştere a dr. Ilea este violenţa, neputinţa în faţa violenţei. Sînt momente cînd înţelegerea mulţimii, orientată greşit, degenerează în violenţă şi crimă, devine o isterie colectivă care mînjeşte cu ruşine şi teamă pe cei care nu sînt decît temporar implicaţi în ea. Ivasiuc este scriitorul care a descris fără putinţă de replică naşterea violenţei. Violenţa şi crima nu pot avea o motivare raţională, ci numai una ulterioară, şi aici este pericolul cel mai mare; că se poate motiva orice, că se poate trece peste orice, fără măcar să-ţi poţi da seama precis cum anume s-a făcut începutul. Scena arderii veveriţei de către copii în pădure este cutremurătoare nu doar pentru faptul în sine, ci pentru revelarea violenţei existente latent în fiecare dintre noi, şi care poate la un moment dat să izbucnească, scăpînd de sub control. E de-ajuns să existe o tensiune a violenţei şi doar o scînteie lipseşte să aprindă furia mulţimii, transformînd-o din nişte individualităţi distincte într-o masă omogenă

dezlănțuită, coborîtă la instincte primare : „În ultima clipă le-am văzut fețele tăiate și ele de zîmbete în felii strîmbe și inegale. Am leșinat, îngrozit de expresia lor. O văd în față, rînjită, și-mi dau seama cu atîtea alte fețe schimonosite de ură și de plăcerea urii pe care le-am văzut și de care mi-a fost frică..." (*Vestibul*, p. 45).

În fața violenței, Ivasiuc caută atitudinea corectă. În scena din copilărie, dr. Ilea se împotrivise, eliberînd veverița, dar gestul lui canalizase furia celorlalți spre pedepsirea celui care le stricase plăcerea jocului. Peste ani, în timpul studenției, într-o altă scenă a violenței, nu va mai găsi în sine puterea de a spune nu : „Niciodată n-am reușit să domin o mulțime furioasă, n-am știut decît să spun NU violenței în mine însumi" (*Vestibul*, p.50). Împotrivirea secretă înseamnă, cel puțin formal, o acceptare, înseamnă lașitate : „Opoziția secretă n-are nici un fel de valoare" (*Vestibul*, p.50). Aceasta este experiența-cheie în viața dr.Ilea, acceptarea acestei neputințe în fața vieții. Gestul de neacceptare al copilului înfrînt de odinioară i-a creat o morală confortabilă a justificării atitudinii sale : revolta de unul singur nu schimbă cu nimic lucrurile, ele își urmează cursul indiferent de atitudinea sa. Aceasta este deviza lui Ilie Chindriș și în această greșeală cade și Ion Marina. Există un moment cînd individul intră în conflict cu societatea, iar libertatea de a alege implică responsabilitatea alegerii. Există în acest caz un adevăr individual și unul general, social sau, așa cum întreabă Ion Marina, un singur „adevăr adevărat"? Participînd la o ședință unde se judeca cazul lui Dumitru G., un fost prieten de idei din tinerețe, Ion Marina este pus în situația de a-și condamna tovarășul, în fața unor acuzații care i se par false. Dar, pentru că nu poate dovedi falsitatea lor, acceptă că superiorii săi au motivele lor să procedeze astfel și votează pentru excluderea lui din rîndurile partidului. În timp, vina de a nu fi fost sigur cînd a condamnat un tovarăș îl chinuie. Ce trebuia să facă : să susțină că Dumitru G. era credincios cauzei socialismului, așa cum bine știa, spulberînd masca de minciună cu care fusese înfășurat acesta, sau să admită că rațiuni superioare cereau condamnarea lui Dumitru G. Și dacă admitea aceste rațiuni, cum putea pe viitor să aleagă adevărul de neadevăr, pentru a fi cinstit în primul rînd față de sine însuși. Pot exista mai multe adevăruri într-un singur caz, și pe care să-l admiți : al conștiinței sau al societății? Un răspuns i-l dă Valeriu Trotușeanu, om cu o poziție foarte înaltă : „Dumitru G. nu era și nu este vinovat de faptele de care a fost învinuit. Acesta este adevărul. Dar dumneata nu m-ai întrebat care este adevărul, ci, cum spuneai, adevărul adevărat. Și adevărul adevărat e cu totul altul. Tot ce s-a întîmplat a fost bine și necesar. Acesta e adevărul adevărat... : Răul trebuia smuls de la rădăcină, poate trebuia dat un exemplu" (*Cunoaștere de noapte*, p. 193). Relativitatea răspunsului este evidentă, mai ales că se pot săvîrși greșeli, greșeli ireparabile pentru individ, atunci cînd înțelegerea mulțimii nu se mai întemeiază pe realități, ci pe dogme. Cînd Olga a fost exclusă din UTC, s-a făcut o greșeală. Dar, pentru că urîtul Sebișan a avut impresia că nu poate fi decît disprețuit de o fată frumoasă ca Olga și pe deasupra și fiică de profesor universitar, lucrurile au luat altă înfățișare. Nemulțumirea lui Sebișan a apărut atunci ca un simbol al diferențierilor de clasă, iar Olga trebuia să ispășească refulările celorlalți. În continuarea discuțiilor, Ilie n-a făcut decît să precizeze lucrurile, să le clarifice, cum îi place să spună :

„Nu era el de vină, chiar dacă luase cuvîntul. Vorbise Sebişan, vorbiseră toţi ceilalţi. Desigur că fusese o nedreptate, însă nu se putea face nimic, bila era pe un plan înclinat, cum îi place să spună" (*Interval*, p.8).

Faptul de a fi contribuit la căderea bilei pe planul înclinat are altă semnificaţie în cazul lui Ion Marina şi al lui Ilie Chindriş. Acesta din urmă ştia că ceilalţi nu au dreptate, el era în măsură să ştie cel mai bine acest lucru şi de aceea acuzarea lui depăşeşte laşitatea prin josnicie. Nu s-a îndoit de nevinovăţia Olgăi, dar poate a vrut să se răzbune pe ea definitiv pentru tendinţa ei continuă de a nu accepta lucrurile aşa cum sînt, ci trecîndu-le prin propria cunoaştere. Ion Marina a admis existenţa unei urme de adevăr în acuzaţiile celorlalţi şi, îndoindu-se de propria cunoaştere (putea să se fi înşelat asupra lui Dumitru G.), a participat şi el la condamnare.

Retrăind aceste scene, personajelor le apare cu acuitate vina, dar sentimentul acesta nu-şi poate găsi rezolvarea, pentru că situaţiile în care-şi pune Ivasiuc personajele sînt, filozofic vorbind, fără răspuns. Principiile, adevărurile sînt egale în plan filozofic, adevărul acesta nu este mai mare sau mai mic decît celălalt. Greşeala personajelor lui Ivasiuc este aceea că ridică mereu viaţa la rangul motivărilor filozofice, or acest lucru nu este posibil sau este posibil numai admiţînd conflictul dintre viaţă şi principii. În viaţă adevărurile nu mai suportă egalitatea din planul filozofic. Împrejurările concrete pot sublinia pe moment importanţa unuia faţă de celălalt. În cazul dr. Ilea, al lui Ion Marina sau Ilie Chindriş, la un moment dat personajele trebuie să aleagă între două adevăruri, trădarea oricăruia aducîndu-i personajului acelaşi sentiment de vină. În faza aceasta a evoluţiei cunoaşterii, personajele simt cu acuitate nulitatea libertăţii absolute a alegerii, căutînd să se refugieze la adăpostul unor limitări precise, împinse pînă la rigiditate. Dr. Ilea devine neuromorfolog : „eu am ales morfologia nu ca să mă bucur şi să mă confirme, ci ca să-mi infirme o îndoială care mi se strecura uneori în minte. Încerc de ani de zile să surprind o realitate cît mai deosebită de intervenţia mea, cît mai cenuşie şi mai obiectivă, unde să nu încapă sentimentele mele, care mă privesc doar pe mine" (*Vestibul*, p.62), Ilie Chindriş este cronicar, istoric la adăpostul datelor, iar I.Marina acceptă disciplina. „El, Ion Marina, a fost totdeauna un luptător, un soldat, şi se simţea bine într-o armată care-i dădea sens" (*Cunoaştere de noapte*, p. 163). Chiar şi Ilie Chindriş nu şi-a ales din vocaţie profesiunea, şi-a impus-o în virtutea unei rigidităţi, solemnităţi a modelului din copilărie al bunicului său. Iar dr. Ilea şi Ion Marina se refugiază conştient într-o realitate voit obiectivă, unde prin înlăturarea participării afective au exclus şi primejdia vieţii directe ce îi obliga să aleagă, să greşească, să se implice. Echilibrul pe care şi-l construiesc astfel este simbolic, dar este şi fals, nu ca rezultat al unei linişti interioare, ci prin renunţarea la trăirea adevărată în favoarea unor scheme care nu cer răspunsuri subminate de vină, greşeală, laşitate. Primejdia înlocuirii vieţii cu simboluri îl pîndeşte pe fiecare personaj. Războiul îl aruncă pe dr. Ilea într-o nouă experienţă, punîndu-l din nou în faţa unor răspunsuri multiple. Crima împotriva omenirii nu-i afectează liniştea sufletească (de vreme ce e război), decît atunci cînd, într-o retragere, sub impulsul panicii, trimite în luptă soldaţi răniţi, deşi ştie că împotrivirea nu mai are nici un sens în acel moment. Pentru a da o mască fricii

sale, se conformează ordinelor unui maior rigid, înnebunit și el de frică. Abia cînd tensiunea retragerii s-a terminat, îi apare clară vinovăția sa. Zădărnicia morții răniților trimiși de el în luptă, și nu moartea în sine a sutelor și miilor de oameni, îl face să se simtă vinovat. Abia atunci războiul devine și o dramă a sa, în momentul cînd nu mai contemplă din exterior degradarea celorlalți, ci se simte și el implicat în crimă. Acest adevăr este substituit cu altul, o speculație la îndemînă oricui și putînd scuza orice : „Toate crimele și toate remușcările... îmi păreau infime, nesemnificative, întîmplate totuși pe o masă imensă și grea de materie tare, cu roci și uriașe eroziuni, care-și urmează cursul de-a lungul a milioane de ani, față de care războiul și pacea, vinovăția și inocența sînt doar niște fapte efemere, înecate în vastitatea timpului planetar" (*Vestibul*, p.165). Comprimarea realității în simboluri o poate falsifica, amănuntele se pierd și rămîne doar o expresie abstractă, prea generală ca să mai aibă însemnătate. În felul acesta vina personală este transferată în domeniul abstracțiilor, unde cuvintele pot fi doar cuvinte și atît, deci fără să implice responsabilitatea, frica, îndoiala.

Adevăratul echilibru nu stă în rigiditate, în principii ce usucă viața, ci în deschiderea spre oameni, acceptarea vieții așa cum este ea, omul fiind supus greșelii, dar nu numai supus, ci capabil s-o depășească. Revelația echilibrului se face tot prin viziuni simbolice. Dr. Ilea, îndrăgostit de o tînără, redescoperă viața. Plimbarea nocturnă prin București îi revelează micile amănunte ale vieții obișnuite. Totul în jur i se pare interesant, îl solicită : „Mă afundam în caracterul individual al lucrurilor și în semnificația fiecărei clipe. În orașul ăsta, numai indivizii bizari de noapte, femeia cu pardesiul lung și bătrînul în pijama și cu monoclu încercau și reușeau să fie absolut aceiași. Restul se lăsau mult mai mult în seama neprevăzutului și a clipei. Mai puțin manifest, mă asemănam și eu mai degrabă cu cei curioși, cu bolnavii mintal, decît cu oamenii normali. Fără îndoială, exista și violență, dar nu numai ea. Și n-avea de ce să-mi fie frică. Nu putea să-mi facă mai mult rău decît recluziunea mea voluntară" (*Vestibul*, p.276). Omul trăiește într-un cadru natural și social, într-o realitate de care nu poate face abstracție. Echilibrul său constă în sensul pe care fiecare trebuia să-l dea vieții sale. Împotriva fricii, a îndoielii, omul trebuie să construiască. Homo edificator este imaginea ideală a echilibrului spre care tind personajele lui Ivasiuc. Homo edificator este concretizat în *Interval* prin Petru, soțul Olgăi. Echilibrul său nu este exterior, o poză, ci construit pe experiențe dramatice (relatarea secetei din Moldova, experiențele de război). Petru a devenit inginer constructor tot din necesitate de echilibru. Construcția e o creație obiectivă, îl eliberează pe om de îndoială, oferindu-i certitudinea duratei, a împlinirii actului creator. Nu se poate crea oricum, după bunul plac (imaginea proliferării în timp și spațiu a orașului din viziunea lui Ion Marina), trebuie să se respecte realitatea. Și tocmai în respectarea anumitor proporții, a regulilor de construcție, se manifestă depășirea subiectivității încărcată de pericole. Petru „voia o lume care să însemne numai ceea ce apare, ce poate vedea oricine, ca o punte de legătură între toți, ca un suport al unei confuzii generalizate a oamenilor" (*Interval*, p. 146).

Chiar dacă finalul *Vestibulului* pare fals, adăugat, iar moartea lui Petru ar putea însemna imposibilitatea echilibrului cunoașterii, rămîne apropierea de oameni, de realitate, ce nu poate fi negată. Olga, dr. Ilea sau Ion Marina nu ajung la o soluție definitivă pentru că ea nu există. Echilibrul lor este fragil pentru că momentele de criză pot reveni, dar, știind acest lucru, nu se vor mai amăgi cu soluții absolute, false. Cunoașterea umană este un permanent vestibul spre cunoașterea absolută. Integrată în ea, dar rămînînd într-o continuă așteptare.

TITU MAIORESCU ŞI TRANSILVANIA (CORESPONDENŢA CU IOSIF VULCAN)

AUREL VASILIU

La 16 ani, ambiţiosul elev de la Theresianum, Titu Maiorescu, îşi făcea planuri mari de a scrie „în germăneşte" o istorie a românilor completă şi o „istorie generală cît se poate de mare şi de completă, un op care poate mă va custa vro 12 ani", cum şi mai multe traduceri ca aceea a lui Lessing (*Însemnări zilnice*, I, ed. I.Rădulescu-Pogoneanu, Socec, p. 20, la 24. I. 1856). Peste cîteva zile (la 31.I.1856) îşi notează, tot acolo: „O să mă apuc în semestrul viitor să scriu la «*Gazeta Transilvaniei* »; materie am destulă; mai întîi voi scrie despre «Educarea fetelor române » — o filipică; apoi despre « literatura noastră în starea de acum » — lipsa de cîmpul critic [...] Poate să trămit şi traducerea lui Filota la «Foaie »" [pentru minte ...][1]. Deci încă de la 16 ani avea Maiorescu conceput în minte studiul despre *Poezia română. O cercetare critică*, ce va apărea abia în 1867 în „Convorbiri literare" şi în broşură, la Iaşi. Încă de la 16 ani, el constata „lipsa de cîmpul critic", lacună pe care va căuta s-o umple el, stabilind principiile conducătoare ale artei pentru artă. Peste puţin, în 2 aprilie 1856, caută să-şi pună în aplicare intenţia şi-şi notează: „Începui (cu soru-mea), însă voi să finesc articulul pentru «Gazeta Transilvaniei »: «Cîteva cuvinte despre educarea la români »"[2] (*ibid.*, I, p.38). La 3 ianuarie 1857, elevul T.Maiorescu notează: „Azi finii scrisoarea către redactorul «Gazetei Transilvaniei »; mîne o trămit, ca să poată fi a propos de anul nou" (*ibid.*, I, p.57). În legătură cu aceste intenţii publicistice ale elevului de la Theresianum, Aurel A.Mureşianu dă unele precizări în art. *Titu Maio-*

[1] „Foaia pentru minte", 2 aug. 1851, reproduce „cuvîntelul" elevului T. Maiorescu la gimnaziul din Braşov, de la sfîrşitul anului şcolar (21 iulie 1851); cfr. Soveja (S. Mehedinţi), *Titu Maiorescu*, Edit. „Cartea românească", 1925, p. 16.

[2] În „Concordia" (Pesta, 1867, nr. 59, p. 234—235) găsim articolul *Despre educaţiunea fiicelor române*, semnat Em. [ilia] M. [aiorescu?], reprodus din „Perseverantia", unde este citat Lamartine, Schiller şi se cere lui V.A. Ureche să înfiinţeze o şcoală de lucru pentru fete. Rămîne de văzut dacă acesta era cumva articolul despre care e vorba în însemnările lui Maiorescu. Tot în „Concordia", 1865, nr. 23 din 20 martie — 2 aprilie, p. 91, într-o corespondenţă din Pesta, e vorba despre procesul intentat la Iaşi contra lui T. Maiorescu, cum şi o altă corespondenţă din Iaşi, semnată L. [eon] N. [egruzzi], despre acelaşi proces (p. 91—92), cu o atitutine binevoitoare faţă de fiul lui Ion Maiorescu, pe care spune că l-a cunoscut. Şi în „Trompeta Carpaţilor" (1865, nr. 9 şi urm.) găsim o corespondenţă din Iaşi, semnată G.B., despre acelaşi proces, unde se aminteşte şi broşura *Procesul Maiorescu*, scoasă de apărătorii lui: P. Carp, V. Pogor, G. Mîrzescu, I. Negruzzi şi N. Mandrea. Articolele din „Trompeta Carpaţilor" combat pe N.Ionescu şi articolele sale din „Tribuna română", care luase atitudine în contra lui T. Maiorescu. Aceasta ne explică simpatiile şi antipatiile lui T. Maiorescu faţă de adversarii şi colaboratorii săi.

rescu de la 1857 şi atitudinea sa literară şi politică „antiromanică" de mai tîrziu[3]. Pe cînd Iacob Mureşeanu conducea „Gazeta Transilvaniei" şi „Foaia pentru minte" (1850—1877), în locul lui G.Barițiu, îi trimite T.Maiorescu o traducere din Jean Paul (Fr.Richter); *Noaptea de anul nou a unui nefericit.* În scrisoarea însoțitoare, despre care am văzut că vorbesc şi *Însemnările zilnice,* traducătorul îşi propunea : „de a cumineca (sic = comunica) românilor spiritului cel aduncu şi fundamentale alu clasiciloru germani şi englezi şi alu celoru antici în contrastu cu usiuratatea şi suprafícialitatea (sic = superficialitatea) franciloru"... etc. Pe lîngă admirația tînărului T.Maiorescu pentru cultura clasică şi anglo-germană, el mai condamna şi traducerea „unei multime de secature (= fleacuri) romantice şi romanesci", care vîră literatura română în „stricata sentimentalitate idilică" (p.546; cfr. şi nr. festiv al „Convorbirilor literare" din 1910). Cu toate că el însuşi a încercat să scrie versuri în nemțeşte şi româneşte, lirismul nu a fost o caracteristică a temperamentului grav al criticului Maiorescu, nici în tinerețe şi nici în decursul vieții. Se pare că oferta tînărului elev de la Theresianum, semnată *Aureliu,* nu a fost acceptată de Iacob Mureşeanu, iar această primă deziluzie s-a accentuat atunci cînd T.Maiorescu, ajuns profesor la Iaşi, vine în conflict cu gruparea politică a lui S.Barnuțiu şi scrie, pe lîngă critica acerbă *Contra şcoalei Barnuțiu*[4], şi articolul despre *Limba română în jurnalele din Austria,* făcînd şi critica unor poeți ardeleni ca Andrei Mureşanu, I.C.Drăgescu, I.Vulcan etc., cauzînd o animozitate în contra criticului ieşean din partea ardelenilor, care şi-au găsit aliați şi printre rivalii „Convorbirilor literare", ca B.P.Hasdeu sau colaboratorii de la „Revista contemporană". Astfel se explică relațiile încordate care au existat şi din partea revistei „Familia", condusă de I.Vulcan. Vom urmări acum evoluția acestei atitudini după cîteva documente noi. Desigur, şi sub influența lui Aron Densuşianu şi a lui B.P.Hasdeu, revista lui I.Vulcan ia o atitudine ostilă şi se bucură de demisia lui T. Maiorescu din „Societatea Academică Română" : „E bine, noi gratulăm Societății Academice că a putut scăpa de acest membru inactiv al său, carele nu numai că n-a lucrat nimic în interesul Societății, ci socotindu-şi paralele — după o petrecere de cîteva zile în București — s-a dus p-aci-ncolo acasă la Iaşi. Numai dacă şi ceilalți membrii inactivi ar urma exemplul acesta" („Familia", 1868, p.453). *În Direcția nouă în poezia şi proza română* (1872), T.Maiorescu dă exemplu din versurile slabe ale lui I.Vulcan (*Critice,* E.p.L., 1967, p.166—167, 174, 196). Înainte de a intra în cercul „Junimei" de la Iaşi, chiar şi M.Eminescu are o aluzie antimaioresciană, în articolul său *O scriere critică* („Albina", Pesta, din 19 şi 21 ianuarie 1870), unde lua apărarea lui A. Pumnul în contra criticilor lui D. Petrino. Bazîndu-se pe articolul citat mai sus, Aurel A. Mureşanu crede că poate afirma, exagerînd şi generalizînd atitudinea critică a lui Eminescu : „Privind însă fenomenul «junimist» în ansamblul lui şi în perspectiva lui istorică, putem constata fără nici o şovăire că Eminescu nu numai că n-a fost o emanațiune a lui, dar că a fost pur şi simplu *prizonierul* său în decursul

---

[3] În volumul *Fraților Alixandru şi Ion I. Lăpedatu la împlinirea vîrstei de 60 de ani. XIV. IX. MCMXXXVI,* Buc., 1936, p. 539—560; idem, *Prima încercare publicistică a lui T. Maiorescu,* în „Gazeta cărților", 1934, nr. 3. cf. Soveja, *op. cit.,* p. 23.

[4] Cu tot conflictul dintre T. Maiorescu şi S. Bărnuțiu, totuşi la moartea acestuia găsim în „Foaia pentru minte" (1864, nr. 5, p. 33 şi urm.) pe lîngă un *Necrologu.* + *Simeone Barnuțiu,* şi *Cuventarea ținută cu ocasiunea imormentarei Mentorului natiunei romane : Simeone Barnuțiu, prin /.../ Vicariu Foraneu alu Silvaniei : Demetriu Coroianu. In Bocsi'a romana 2. iuniu s.n. 1864, cum şi Programulu solemnitatei funebre instituite de Consiliulu Academicu alu Universitatei de Iaşi în memoria reposatului profesoru Simeon Barnuțiu,* semnat de „*Rectorulu Universitatei Titu Livie Maiorescu,* care, ne informează revista, ține şi „cîteva cuvinte de introducere" (p.37). Tot în această „Foaie", Iulian Grozescu publică poezia *La mormentulu lui Simeone Barnuțiu* (p. 40). Tot aici (1863, nr. 29, p. 207—208) era anunțat şi *Programulu cursuriloru pe anulu scolasticu 1863—1864 de la Universitatea din Iaşi,* unde dr. S. Barnuțiu preda la Facultatea juridică, alături de O. Teodori, P. Suciu, G. Mîrzescu, la cea filozofică, secția literară, N. Ionescu (istoria) V. Alexandrescu-Ureche (cronicele), iar la secția filozofică dr. T. L. Maiorescu preda psihologie, pedagogie şi metafizica lui Kant, introducere istorică, *Critica rațiunii pure.* Aceasta era atmosfera didactică în care profesa acum Maiorescu la Iaşi.

întregii sale activităţi literare"[5]. Atitudinea critică faţă de T.Maiorescu şi-o continuă „Familia" şi în 1871 (p.34), cînd un *G.* ... relatează, sub titlul *Noul debut al d-lui T.L.Maiorescu*, despre prelegerea populară *Formă şi fond* a acestuia. Ba chiar şi pe V.Alecsandri, vechi colaborator al „Familiei", îl critică pentru cuvintele străine puse în gura personajelor din comedia *Ginerele lui Hagi Petcu* (p.34), ceea ce făcuse şi Eminescu în articolul *Repertoriul nostru teatral*, din aceeaşi revistă (1870, nr.3, p.25—28), condamnînd şi imoralitatea din unele comedii ale bardului de la Mircesti. Tot aici (1872, p.249) o notiţă, după ce laudă poemul *Dumbrava roşie*, critică aspru *Pastelurile*: „Cei ce au cetit cu întristare «pastelurile» fără de nici un spirit, văzînd în ele decadenţa inspiraţiunilor poetice — vor afla cu mulţămire că în acest poem celebrul nostru poet poporal iarăşi se înalţă în adevăratul Olimp". Critica adusă pastelurilor lui Alecsandri venea, desigur, ca o reacţie în contra faptului că ele fuseseră lăudate de T.Maiorescu. O altă notiţă contra lui Maiorescu („Familia", 1871", p.333) şi faptul că tot aici (*ibid.*, 1871, nr. 31, p. 36) se reproduce rămăşagul lui Hasdeu cu satira *La noi e putred mărul*, semnată P.A.Călescu (Păcălescu), apărută în „Convorbiri literare", cum şi considerarea alegerii lui T.Maiorescu, I.Negruzzi şi V.Pogor în comisia pentru selectarea cuvîntării de la Putna ca o profanare a memoriei lui Ştefan cel Mare (*ibid.*, p. 368), ne arată că adversitatea contra „Junimii" şi a lui T.Maiorescu pornea de la Hasdeu, care, în „Columna lui Traian" (1871, nr. 32 din 30 aug.), crede că sărbătorirea de la Putna a fost „o crudă parodie, ţesută şi pusă în scenă de către şcoala cosmopolită din Iaşi, sub perfida conducere a d-lui Maiorescu"[6]. Şi în 1872 revista lui I.Vulcan continuă să publice cîte o notiţă în contra lui T.Maiorescu (p.476), iar în 1873, în mod ostentativ este salutată cu entuziasm apariţia „Revistei contemporane", adversara „Junimii" (p. 107 şi 110), iar I.Vulcan scrie un articol elogios despre ea (p.121—122), pe cînd „Convorbirilor literare" abia de le anunţă cuprinsul în treacăt. Sînt însă şi publicaţii ardelene mai binevoitoare, ca „Aurora Romana", unde o corespondenţă intitulată *Epistole din Haţeg*, relatînd despre adunarea generală a „Asociaţiunii Transilvane", ţinută acolo, anunţă alegerea ca membru onorar şi a „Dr.I. (sic !) Liviu Maiorescu, rectorul universităţii din Iaşi" (Pesta, 1864, nr. 16, din 15/27 august, p.187—190). iar „Telegraful românu" (Sibiu, 26 martie/ 7 aprilie 1867, nr. 25 ş.u., p. 99 şi urm.) reproduce din „Convorbiri literare" studiul lui T.Maiorescu *Despre poezia română*; tot acolo se reproduc şi *Împăcarea. Proverbu* de I.Negruzzi şi *Flora română* de C.Negruzzi[7].

---

[5] *A. A. Mureşeanu, Titu Maiorescu de la 1857...*, în vol. cit., 1936, p. 541; autorul crede că tabloul dramatic *Mureşianu* (1869) a fost trimis de Eminescu lui I. Negruzzi, dar n-a fost publicat în „Convorbiri lit.", probabil „ din cauza fondului său prea naţional" (p. 543, nota 4); cf. I. E. Torouţiu, *St. şi doc. lit.*, 1931, p. 322, şi *Opere* V, 1958, p. 251—52.

[6] Articolul lui B. P. Hasdeu, *Un rămăşag*, reprodus de „Familia", apare şi-n „Federaţiunea" (1871), nr. 88, p. 350.

[7] „Albina", Pesta, 1874, nr. 59, are o corespondenţă intitulată *Anticritica*, la un articol din „Deutsche Zeitung", din Viena, intitulat *Românische Culturzustände*, unde e vorba mai ales despre T. Maiorescu. Vezi L. Volovici, *„Adversarii" Junimii (1867—1880)*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", Iaşi, 1968, p. 111 şi urm., unde sînt enumeraţi printre adversarii „Junimii": G. Baritiu („Transilvania", 1868), I. Vulcan, I. M. Moldovanu şi P. Branu („Federaţiunea", 1869), Aron Densuşianu (*Cato Censor* scrie articolul *Micul fiu al Marelui Tată*, în „Federaţiunea", idem, *Starea criticii literare la români* (ibid., 1868, nr. 58), idem *Epistole literare* („Orientul latin", 1875, n-rele 47 şi urm.) etc. Gregoriu Silasi, *D-l Slavici şi serbarea „României june" întru onoarea „Convorbirilor literare"* („Familia", 1882, nr. 33 şi urm., p. 127 şi urm.) este printre ultimii adversari ai junimiştilor ieşeni de la revista lui I. Vulcan. Tot Gr. Silaşi are articolul *Oare mai ales din francesa se împrumutăm?* („Observatoriulu", 1882, nr. 32 şi 33, p. 127 şi urm.), unde combate ideile filologice ale lui T. Maiorescu din art. *În contra neologismelor*, susţinînd că neologismele trebuie împrumutate din limbile latină şi italiană şi nu din cea franceză. Am văzut că Gr. Silaşi ia atitudine contra acestei sărbătoriri de la „România jună". I. C. Frunză (Panţu), *Şedinţa literară festivă în onoarea „Junimei" din Iaşi şi a organului său „Convorbiri literare"*, în „Gazeta Transilvaniei", 1882, nr. 66, 67 şi „Telegraful român", 1882, nr. 69, p. 261—275, remarcă cuvîntarea lui S. Haliţă despre critica lui T. Maiorescu, recomandînd principiile junimiste. I. T. Mera, în *Scriitorii de la „Junimea"* („Familia", 1882, nr, 25, p. 302—304, şi „Telegraful român", 1882, nr. 72, 73, p. 285 şi urm.) sînt lăudate şi versurile lui Eminescu,

Ion Petrovici, în comunicarea academică *La centenarul lui Titu Maiorescu* („Analele Academiei Române", Seria III, tom. IX, p. 15), afirmă : „Oricum critica sa (a lui Maiorescu) a biruit, nu de îndată, dar nici din cale-afară de tîrziu. După 15 ani, unul din focarele de ostilitate în contra criticii maioresciene, «România jună» din Viena, trimitea următoarea telegramă la Iaşi : «România jună», serbînd victoria luminii ce aţi făcut în literatura noastră, vă urează mulţi ani şi vă roagă să spuneţi acelei valoroase «Junimi », astăzi bătrînă prin fapte, că junimea română din patru părţi o admiră şi o urmează". Noi amintim de asemenea că „România jună" n-a fost un focar de ostilitate faţă de „Junimea" din Iaşi decît în primul moment al formaţiei acestei societăţi studenţeşti vieneze, şi anume atunci cînd a fost prezidată de Ioniţă Bumbac, adversarul „Junimii", al lui Eminescu şi al lui I. Slavici. Dar cînd aceştia din urmă învinge şi iau conducerea societăţii, chiar de prin 1870—1871, „România jună" devine un focar „junimist", inspirat de ideile maioresciene, şi nu după 15 ani. O dovadă este însuşi faptul că studenţii vienezi au apelat la arbitrajul junimiştilor ieşeni, cînd a fost ales Al. Xenopol să ţină cuvîntarea festivă la serbarea de la Putna din august 1871. De altfel, în 1882 „România jună" închină o şedinţă literară specială „Junimii " ieşene, cu recitări din V. Alecsandri (*Înşiră-te mărgărite*), din Eminescu (prima parte din *Scrisoarea III*), cu o cuvîntare a lui I. T. Mera despre *Scriitorii de la „Junimea"*, cum şi a lui S. Albini despre *T. Maiorescu şi poezia română* etc. În anul următor, întregul *Almanah al „României june"* din Viena este alcătuit cu impresionantele colaborări ale „junimiştilor" T. Maiorescu, M. Eminescu (*Luceafărul*), I. Creangă etc. Tot în acest timp, chiar şi adversari ca B. P. Hasdeu, G. Barijiu, V. A. Ureche, N. Densuşianu, Al. Macedonschi etc. caută să se apropie de cercul literar al „Junimii" (cf. *Însemnări zilnice*, II, p. 12 şi 46, şedinţa din 5/17 martie 1882). Însuşi Iosif Vulcan îşi schimbă atitudinea, participînd la şedinţele literare din casa lui T. Maiorescu din Bucureşti (*ibid.*, II, p. 167) şi trimiţîndu-i volumul său de poezii, despre care e vorba în următoarea scrisoare, păstrată în biblioteca „Astra" din Sibiu (mapa XVIII, 1) : [Monograma : T.M.] „Bucureşti 21/XII 1882 : Domnul meu, Am primit prin D. I. Roşca volumul de Poezii ce aţi avut bunătatea să-mi trimiteţi, şi vă rog să primiţi sincerele mele mulţumiri. Voi întrebuinţa cea dintîi zi de vacanţă pentru a-l citi. Poezia cere linişte sufletească, şi... inter politicam silet Musa. Vă sînt cu atît mai recunoscător (sic) de trimiterea d-voastră, cu cît în timpul din urmă au început a se apropia direcţiile literare între d-voastră şi noi. Poate în decursul anului viitor vom găsi împreună un mijloc de a da acestei apropieri o exprimare şi mai accentuată. Deocamdată mă mărginesc a vă ruga să primiţi, împreună cu repetarea mulţumirilor mele, încredinţarea deosebitei mele stime. T. Maiorescu".

Constatarea lui T. Maiorescu din scrisoarea aceasta, că „în timpul din urmă au început a se apropia direcţiile literare între d-voastră şi noi", o foloseşte I. Vulcan, publicînd în „Familia" (Oradea Mare, 15/27 mai, nr. 20, 1883, p. 233—235) portretul lui T. Maiorescu şi un articol, arătînd că părerile sale sînt intermediare între direcţia *purist㠄 radicală* (barnuţiană) şi cea *populară* (maioresciană). Tot acum „Familia" (1883, nr. 29, p. 345—346) publică un rezumat al conferinţei lui T. Maiorescu, *Temperamentele*, semnat *Ignota*, din Bucureşti. S-a păstrat şi copia scrisorii lui I. Vulcan, trimisă către T. Maiorescu, în care îl informează despre apariţia articolului său de mai sus : „Oradea-Mare 12/24 maiu 1883 [8]. Onorabile Domnule, Portretul şi biografia dv. vor (va) eşi în nr. din duminica viitoare a „Familiei". Grăbesc a vă trimite o trăsătură din ambele, ca să le vedeţi încă înainte d'a (eşi) se da în mîna publicului, şi d'a face articolul program ce aţi binevoit a-mi promite (ca respuns) drept respuns şi reflecţiune la aceasta biografie. Aş dori mult să pot publica (ace) articolul d-voastre în nr. de Rusalii, dar în cazul acesta ar trebui să-l am cu o săptămînă mai nainte. Deci dacă veţi putea,

---

dar tot acum apar în „Familia" şi criticele lui Gr. Silasi : cfr. Elena Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, 1969, p. 83—84 etc.

[8] Cuvintele din paranteze au fost şterse de I. Vulcan în scrisoarea sa păstrată în copie la biblioteca „Astrei", Sibiu.

binevoiţi a mi-l trimite pe atunci; dacă nu veţi putea, vă rog să mă avizaţi, pe cînd să-l aştept. Ori cînd va sosi, va fi o sărbătoare pentru „Familia". Ţin mult la importanta declaraţiune a d-voastre, din epistola-ve (sic) cu datul 21/XII 1882, în care vorbind despre apropierea direcţiilor literare, adaugaţi : «Pote în decursul anului viitor vom găsi împreună un mijloc de a da acestei apropieri o exprimare şi mai accentuată ! ». Prilegiul cel mai potrivit pentru realizarea acestei speranţe este aici. Cu modestele mele puteri mi-am dat silinţa a vi-l presinta. (Recu) Acuma urmează (ca) să usaţi de el, cu vastele sciinţe de care dispuneţi şi cu înalta autoritate de care ve bucuraţi. Eu me voi (crede) simţi fericit că am putut contribui cît de puţin la (acea) apropiere (sternirea) (importantelor) puternicei voci a d-voastre, sperînd că (astfel se va puté) prin aceea se va face un pas înainte spre apropierea, pe care toţi trebuie s-o dorim. Primiţi, vă rog, încredinţarea deosebitei mele stime, Iosif Vulcan".

Ca răspuns la propunerea lui I. Vulcan de a colabora la revista „Familia", T. Maiorescu trimite scrisoarea următoare : „Bucureşti 3/15 iunie 1883. Prea stimate Domnule, Am tot întîrziat cu răspunsul la amabila d-tale scrisoare, fiindcă aveam speranţa să pot trimite totdeodată articolul cerut pentru „Familia". Dar m-au luat alte împrejurări înainte, şi astăzi nu pot decît a vă mulţumi pentru notiţa biografică, făcută cu sobrietate şi, dacă-mi permiteţi expresiunea simplă : cu minte. Şi portretul este fără îndoială cel mai bun din cîte s-au executat pe la noi. — Articolul promis îl voi scrie şi vi-l voi trimite. In luna iunie sunt sequestrat prin alte lucrări, în iulie şi jumătatea lui august trebuie să-mi iau vacanţe şi mă duc de astădată în Şviţera, dar la sfîrşitul lui august revin cu mai multă rezervă de oxigen şi atunci voi avea *materialul de ardere pentru a încălzi maşina şi a scoate cîteva articole literare din cuptoru*. Terminînd, vă rog să primiţi încredinţarea deosebitei mele stime şi a bucuriei ce am avut-o cu toţii de cunoştinţa personală cu dta în primăvara aceasta. Să o sperăm şi pentru anul 1884. T. Maiorescu".

În *Însemnări zilnice* (II, p. 167), T. Maiorescu înregistrează prezenţa lui I. Vulcan, a domnului şi doamnei Roman din Pesta [9], a lui Sbiera, Marienescu etc. la şedinţa literară din Bucureşti, cînd „Alecsandri a cetit frumoasa comedie nouă «Fîntîna Blanduziei», în seara de 23 martie 1883". I. Vulcan notează şi el în „Familia" (nr. 6, din 6/17 febr. 1884, p. 69—70) cîteva *Suveniri bucureşcene — Seratele literare la d-l Maiorescu*, unde se referă la două serate din casa criticului „junimist", cînd a revăzut, după 12 ani, pe „genialul Eminescu" şi a ascultat lectura lui V. Alescandri din *Fîntîna Blanduziei*. Cum T. Maiorescu întîrzia să trimită vreo colaborare la „Familia" şi după călătoria sa în „Svitera" în luna iunie 1883, I. Vulcan revine cu cererea sa, la care T. Maiorescu răspunde, motivîndu-şi întîrzierea : „Bucureşti, 6/18 dec. 1883. Stimate Domnule, Ai avea toată dreptatea să te plîngi de mine — din punctul dumitale de vedere. Cînd ai fi în poziţia mea însă, ai vedè, ce se poate şi ce nu se poate. Trebuie să ştii că eu sunt din tagma scriitorilor celor greoi. Mult, prea mult stau pe gînduri, înainte de a mă putè hotărî să scriu. Dar apoi unde e şi «răgazul» pentru mine? Ceea ce numesc nemţii Musse? De abia începusem cîteva pagini din articolul promis «despre direcţia nouă », cînd veni călătoria Regelui la Berlin şi Viena, şi cu dênsa o mulţime de alte lucrări, impuse mie de împrejurări, pe care nu le puteam înlătura. Şi de atunci politică zilnică, Camera, discuţii bugetare etc. etc. Unde mai e firul unor gîndiri de teorie literară, precum se cer pentru articolul promis ! Dar te rog să crezi, pe de altă parte, că ţin ceea ce promit. Numai timp, timp ! Acum aştept cu nerăbdare vacanţa Crăciunului. În orice caz, fără a mă legà de o anume epocă, voi scrie pentru «Familia» articolul promis, precum şi notiţa biografică despre dna. Kremnitz. Dar mai mult nu, fiindcă nu văd, cum aşi putea. Deja aceste două îmi stau grele pe conştiinţă, cu zilnica mustrare, de ce nu le-am scris încă. Merită un asemenea om şi în asemenea împrejurări titlul de «corespondent » (al) sau «colaborator» al «Familiei »? Şi încă un?? Salutări cordiale de la al d-tale devotat T. Maiorescu".

[9] Al. Roman, profesor de limba şi literatura română la Universitatea din Pesta, e întemeietorul ziarului „Federaţiunea", unde a colaborat şi M. Eminescu.

Din această scrisoare se desprinde caracteristica temperamentului lipsit de spontaneitate la scris, cum şi conştiinciozitatea meticuloasă a lui Maiorescu. Acelaşi lucru se vădeşte şi din altă scrisoare a sa către I.Vulcan : „Bucureşti 12/19 decembrie 1883. Iubite Domnule Vulcan, Sunteţi foarte bun, dacă sînteţi mulţumit numai cu două articole ale mele odată pentru totdeauna, dar nu sunt eu mulţumit. Pentru atât de puţin nu pot în nici un caz primi să mă treceţi între colaboratorii anume arătaţi de mai nainte al foaiei d-voastră. Eu am fugit în toată viaţa mea de o ostentaţiune formală a persoanei mele în disproporţiune cu fondul, adecă cu putinţa activităţii ei. Eu de-abia me mai pot numì colaborator la vechea şi propria noastră revistă a «Convorbirilor», şi nici nu figurez anume printre colaboratori, darmite să primesc a figura la o a doua foaie, pe lîngă aceea ! Nu mi-o luà, te rog, în nume de rĕu, şi lasă să mai fie căţiva oameni în Romănia, care să uită mai mult la mănèr decît la steag, mai mult la rădăcină decât la frunză. Cu salutări cordiale al dtale T. Maiorescu. P. S. Alecsandri îmi scrie astăzi că studiază viaţa lui Ovid. Soarta exilatului de la Tomis pare a-l inspirà pentru o tragedie, tot antică precum vezi, ca şi excelenta «Fontăna Blandusiei».

Pe lîngă informaţia despre Alecsandri şi Ovidiu, scrisoarea lui T. Maiorescu este interesantă şi pentru faptul că-şi aplica lui însuşi ideea combaterii „formei goale fără fond", pe care o găsea la „vechea direcţiune" din cultura română. Articolul promis despre Mitte Kremnitz încă din 6/18 decembrie 1883 apare în „Familia" abia în 1885 (nr. 8, din 24 februarie/8 martie, p. 85—87), iar stilul caracteristic maiorescian trebuie comparat cu acel din *Literatura română şi străinătatea.*

Victoria „junimismului" în Transilvania şi la Viena se vede din faptul că studenţii vienezi iau iniţiativa publicării unui alt almanah al „României june", despre care avem următoarea corespondenţă : „Bucureşti 3/15 iunie 1887. Domnilor membri ai comitetului «României June» din Viena. Domnilor membri, voi scrie cu plăcere ceva pentru noul almanah. Acum însĕ suntem în mijlocul examenelor, apoi vin vacanţele şi pentru mulţi din noi călătoriile în străinătate. Cred dar, că nu puteţi pune un termin mai scurt decît *sfîrşitul octomvrie* pentru trimiterea manuscriptelor. Va scrie şi d. Negruzzi ceva până atunci. Presupun că n-aţi uitat să ve adresaţi la Alecsandri şi la d. Slavici. De la Eminescu s-ar cuveni poate să reproduceţi ultimele 3 poezii, făcute după publicarea ediţiei a doua a volumului său de poesii, deşi apărute în «Convorbiri» (doue în trecut, a treia va apărè în numĕrul «Conv.» din iulie). Eminescu tot mai trăieşte, deşi este intelectual pierdut ; fiindcă trăieşte, trebuie să figureze în Almanah. Un nou scriitor, pe care îl cred de mare valoare filosofică şi stilistică, este d. Velovan, directorul Institutului preparandial de la Caransebeş. Aşi fi de părere să vĕ adresaţi şi la el pentru a-i cere colaborarea. Asemenea cred, că d. Onciul şi d. Popovici din Bucovina s-ar cădè să fie reprezentaţi în publicarea d-voastră. Trebuie să se arete progresul peste Almanachul vechiu. Poate şi d. d. Barbu Ştefănescu şi Vlăhuţă din Bucureşti (Puteţi adresa pentru aceşti doi la librăria Haimann, Bucureşti, Calea Victoriei). Cereţi şi o lucrare de la d. A. Naum, profesor la Iaşi, un scriitor de mare distincţiune. Poate ar mai scrie şi I. Creangă (institutor la Iaşi) ceva, deşi este bolnav (A devenit epileptic ; nu prea avem noroc cu oamenii noştri de talent). Eu însumi am de gînd să mĕ folosesc de cel d'întîi răgaz pentru a vĕ pune pe hîrtie cîteva observări asupra descrierilor poetice, un fel de Psichologie estetică dragă — Doamne ! Vor fi poate vreo 8—10 pagine de tipar. Al dvoastră devotat T. Maiorescu" (nr. 38/887. Prezentat 20 unie 1887).

O altă scrisoare („Bucureşti, 30 oct./11 noevr. 1887") arată care era părerea adevărată a lui T. Maiorescu despre valoarea neînsemnată a literaturii Carmen Sylvei : „Domnilor, Eacă-vĕ în alăturare şi noveleta Reginei. După părerea mea e foarte slabă, şi traducerea n-a putut-o face mai bună ; dar trebuiam să vé traduc ceea ce mi-a dat pentru dvoastră, şi la urma urmelor sub bandiera Carmen Sylva se poate strecorà şi ceva contrabandă literară. Manuscriptul traducerii mele are multe ştersături şi nu am timp pentru copiare. Sper însĕ, că tot

îl vor putè citi zeţarii din Viena şi că se va tipări bine, cu oare care luare aminte la corectură. Începeţi tipărirea? Cînd va apare Almanachul? al dvoastră ca totdeauna, T. Maiorescu".

Aceeaşi părere ca şi tatăl său o are şi Livia Maiorescu, într-o scrisoare către I. Negruzzi, unde ea relatează că „Regina găseşte *Luceafărul* o proastă imiţaţie din Alecsandri, limba şi versurile rele (creer regal)" (cfr. Autograful la Augustin Z. N. Pop, *Noi contribuţii la biografia lui M. Eminescu*, 1969, p. 201).

Altă scrisoare se referă la colaborarea lui Duiliu Zamfirescu la acelaşi almanah : „Duminică 1/13 noemvrie 1887. Domnilor, Mi-a cetit d. Duiliu Zamfirescu scrisoarea, prin care îi cereţi o novelă. Avea una scrisă ; i-am luat-o şi, cu învoirea dsale, v-o trimit pentru Almanach. N-a voit şi n-a putut s-o copieze, fiind peste măsură ocupat în acest moment la Ministerul de Externe. Corectura va trebui dar să fie foarte îngrijită, mai ales la paginile scrise cu plumb. Al dvoastră, T. Maiorescu" (nr. 86. Prezentat 16 noiembrie 1887 .s.n.).

În sfîrşit, iată şi o telegramă adresată de I. Creangă lui T. Maiorescu, din Arhiva „României june" ; „Anecdota trimite-voi, însă puţină zăbavă. Creangă" (Telegramă Iassy, D-lui Maiorescu, Bucureşti).

T. Maiorescu mai colaborează puţin în „Familia" (1890, p. 157—158) cu un fragment tradus din Schopenhauer (*Despre ceea ce are cineva*) şi se reproduce din „Convorbiri literare" articolul său despre *Leon C. Negruzzi* (*ibid.*, p. 540—541), iar în numărul jubiliar de la împlinirea a 25 de ani de apariţie a „Familiei" (1890, nr. 23, p. 266), criticul „Junimii"are cîteva rînduri meditative pe care le însoţise cu o scrisoare, păstrată în aceeaşi bibliotecă a „Astrei" : „Bucureşti, 22 aprilie 1890. Stimate Domnule, vĕ trimit în alăturare cîteva rînduri (prea neînsemnate, dar n-am timpul liber pentru mai mult) ca un semn de interes pentru aniversarea revistei dvoastră. Alăturez asemenea costul abonamentului pentru «Dra. Livia Maiorescu, Berlin, Friedrich—Wilhelmstrasse, 23 ». Pe d. Carp nu vi-l pot abonà ; e acum absent din Bucureşti şi interesele lui sunt aproape exclusiv politice. Nu cred că mai trebuie să-i trimiteţi «Familia ». Vĕ doresc succes şi lăţirea revistei d-voastră şi peste alţi 25 de ani ! Cu deosebită stimă, T. Maiorescu".

Se păstrează în biblioteca „Astrei" şi paginile scrise cu creion chimic de T. Maiorescu şi apărute în „Familia" (1904), cu ocazia jubileului de 40 de ani de apariţie gloriosă a aceleiaşi reviste care înceta acum. Despre acestea *Însemnările zilnice* („Duminică 11/24 aprilie, Sinaia, 1904") notau : „Pentru jubileul de 40 de ani al «Familiei» i-am înşirat lui Iosif Vulcan Oradea-Mare) cîteva fraze pe 2—3 pagini" (în „România literară", 1969, nr. 1, p. 12 ; cfr. „Familia" 27 mai 1904, şi *Critice*, II, 1969, p. 435—436)[10].

Multă vreme revista „Familia" a avut un caracter regional prin colaborările unor scriitori ca Aron şi N. Densuşianu, At. Marienescu, Paul Draga etc., cu excepţia lui B. P. Hasdeu, D. Bolintineanu, Gr. H. Grandea. Sub influenţa acestui regionalism transilvano-bucovinean stau şi colaborările lui M. Eminescu dintre 1866—1870, cu poezii ca : *La mormîntul lui Aron Pumnul*, *La Bucovina*, *Mureşanu*, *Amicului F. I. [lia]*, *Din străinătate*, sau articole politice ca cele publicate cu pseudonimul *Varro*. Din acest regionalism poetul s-a înălţat după 1870, o dată cu începutul colaborării la „Convorbiri literare", deşi vechile simpatii şi reminiscenţe s-au perpetuat şi mai tîrziu. Revista lui Iosif Vulcan intră abia după 1882 în ritmul literaturii generale româneşti, deşi avea încă de la început colaborarea lui V. Alecsandri[11]. Prin apropierea de Titu Maiorescu şi „Convorbiri literare", revista lui Vulcan cîştigă o mai largă colaborare a scriitorilor de peste Carpaţi şi izbuteşte astfel să facă o mai strînsă apropiere sufletească şi culturală între toţi românii despărţiţi pe atunci de graniţe şi dominaţii străine.

---

[10] Cf. Ioan Georgescu, *Din corespondenţa lui Iosif Vulcan cu Titu Maiorescu*, în „Revista Fundaţiilor", 1938, nr. 9, p. 604—607.

[11] Vezi Aurel Vasiliu, *Legăturile lui V. Alecsandri cu revista „Familia"* (*Iosif Vulcan*), 1962, în „Studii şi cercetări ştiinţifice. Filologie", Academia R.P.R., Filiala Iaşi, fasc. 1, an. XIII.

N. IORGA ŞI REVISTA „DRUM DREPT" PÎNĂ LA CONTOPIREA CU „RAMURI"

DINUŢA MARIN

La începutul secolului al XX-lea în literatura română se înfruntau două direcţii literare : una se orienta către popor, dar făcea abstracţie de înnoire, celalaltă era deschisă noutăţii, dar se simţea tendinţa spre formalism [1]. Din prima citäm „Sămănătorul", revistele întemeiate de N. Iorga („Floarea darurilor", „Neamul românesc literar", „Drum drept") şi cele ce-şi revendicau acelaşi program („Luceafărul", „Paloda literară", „Făt-Frumos").

„Sămănătorul" se impune ca principala revistă a primilor ani de la începutul secolului al XX-lea, întruchipînd cerinţele literare ale momentului istoric. N. Iorga, deşi îi dădea direcţia încă din 1903, devine conducătorul oficial al acestuia abia în 1905. Doi ani mai tîrziu, în 1907, N. Iorga edita la Bucureşti „Floarea darurilor", ca răspuns la adresa celor ce îl acuzau că este adversarul oricărei influenţe culturale străine. Revista urmărea să dea, alături de literatură naţională, cît mai multe traduceri. Dezideratele ei erau interesele mari şi permanente ale naţiunii. Fondatorul publicaţiei dorea să descopere talente noi şi să fie un îndreptar al vieţii culturale [2]. Tîrziu, Iorga va vedea în „Floarea darurilor" doar o încercare nereuşită, preţioasă doar pentru paginile sale de călătorie publicate aici şi neadunate în volum [3]. Acesteia îi urmează, în 1908, la Vălenii de Munte, „Neamul românesc literar", al cărui program, în spiritul celui de la „Dacia literară", urmărea depăşirea publicaţiilor cu caracter local, îngust, şi sprijinirea coordonatelor spirituale naţionale [4].

„Neamul românesc literar", în 1913, pentru a-şi preciza direcţia, îşi schimbă numele în „Drum drept" : „Revista mea literară, căreia îi dădusem de la un timp titlul, semnificativ pentru credinţele mele, de „Drum drept", va continua pînă ce aceea a tinerilor din Craiova, dd. Şaban Făgeţel şi D. Tomescu, ultimul şi un fin critic, revistă care ,pentru a-şi arăta legătura indisolubilă cu „Sămănătorul", îşi zicea, simplu, „Ramuri", se va confunda cu publicaţia pe care după războiu n-o mai putem continua" [5]. Iorga are certitudinea că în literatură nu există decît un singur „drum drept" : activitatea revistei, a tipografiei şi a cursurilor de vară

---

[1] D, Micu, *Literatura română la începutul sec. XX*, E.P.L., 1954.

[2] N. Iorga, *O lămurire*. „Floarea darurilor", nr. 1, 1907.

[3] N. Iorga, *Orizonturile mele. O viaţă de om aşa cum a fost*, 1934.

[4] N. Iorga, *Istoria presei de la primele începuturi pînă la 1916*, 1922, p. 163.

[5] N. Iorga, *Orizonturile mele. O viaţă de om aşa cum a fost*, 1934, vol. 3, p. 151.

REV. IST. TEORIE LIT. TOM. 20 NR. 1, P. 159–162 BUCUREŞTI, 1971

de la Vălenii de Munte le subordonează puterii morale a poporului român, în preajma definitivării *statului național* [6].

Primele două pagini ale revistei conțin articolul program al lui N. Iorga. Dezideratul ei fundamental era îndrumarea tinerelor condeie pe calea tradițiilor culturale românești. Desolidarizîndu-se de tot ce înseamnă modă în sentimente și în modalitățile creației literare, remarca că „într-o societate pornită pe rîpă și pe ponoare au existat totuși oameni care au mers pe drumul drept și l-au arătat altora, pînă la capăt". Ca și publicațiile precedente, urmărea să păstreze „acea comunitate de spirit în cele frumoase și înalte care poate fi cea mai bună chezășie a viitorului nostru național" [7].

Din 1915 „Drum drept" se contopește cu „Ramuri" din Craiova, revistă scoasă în 1905, dată cînd își exprima adeziunea la direcția „Sămănătorului", în care își vedea sorgintea[8]. „Ramuri", ca și „Făt-Frumos", „Junimea literară" și „Luceafărul", făcea parte din ideologia „Sămănătorului", din care se revendica, prețuind în Iorga pe „Împăratul gîndirii românești". Asupra contopirii amintite se oprește însuși Iorga în articolul *La începutul unei noi lupte*, publicat în primul număr al revistei craiovene pe 1915. La propunerea lui Tomescu și Făgețel, Iorga acceptă concentrarea celor două publicații, păstrîndu-se titlul revistei iorghiste și continuîndu-se vechea tradiție a „Neamului românesc literar".

Revista „Drum drept", asupra căreia vom insista și care face parte din suita de publicații literare conduse de N. Iorga, este un fragment al unui moment cultural din al doilea deceniu al secolului nostru. N. Iorga este prezent în revistă prin articolele sale de *teoretician și critic literar*, prin paginile de proză și de istorie. Cu uimitoarea sa capacitate de sintetizare, în cîteva fraze, distinge specificul artei literare, raportul conținut-formă, tendențiozitatea literaturii, tipizarea, dăruirea și sacrificiul artistului — condiții ale creației autentice : „scrisul omenesc e formă și suflet, e dispoziție și îndreptare, e sunet și expresiune, e închipuire și realitate. În el, peste vălul de negură albastră al poeziei, care trebuie să fie, e neapărat, o interpretare, o lămurire și îndreptare a lucrurilor care sînt. Cu aceste lucruri trebuie să fii în atingere : cu durerea lor brutală, cu triviala lor suferință, cu bucuria lor stîngace, cu avînturile lor ce tremură fără a-și găsi cuvinte. Din adîncurile negre ale pămîntului, cu mîini sîngerate, trebuie să scoți mineralul care cuprinde, cu atîta țărînă, și o fărîmă din aurul sufletului omenesc. Trebuie să-l speli cu mîinile, cu mîinile tale subțiri de artist, trebuie să-ți pleci fața nobilă asupra vălvătăilor crude ale focului, înainte de a lovi cu ciocanul în lamura strălucitoare și a scoate chipuri veșnice, în care mulțimile recunoscătoare vor descoperi instinctiv că împreună cu geniul tău creator se găsește ce a fost mai bun și mai real în frămîntările sărmanului lor suflet" [9].

În 1915, în preajma războiului, se pronunță pentru o „literatură însuflețită", mărturisindu-și admirația și prețuirea pentru scrisul românesc din secolele trecute, dar și pentru parte din literatura vremii sale. Este convins de utilitatea cunoașterii literaturilor străine, ferestre larg deschise ale civilizațiilor, în care să ne recunoaștem chemarea[10].

Cu toate acestea, Iorga nu înțelege totdeauna inovația literară și pe unii creatori contemporani, cunoscut fiind tradiționalismul său politic și cultural[11]. Identificînd eronat originalita-

---

[6] N. Iorga, *Cuvîntare la deschiderea cursurior de vară*, în „Drum drept", II, nr. 3—6, martie an. 1914, p. 337.

[7] N. Iorga, *Două cuvinte pentru cine are nevoie de ele*, în „Drum drept", I nr. 1, ianuarie 1913, p. 1—2 .

[8] *Credințele și gîndul nostru*, în „Ramuri", 1905, nr. 1, p. 1.

[9] N. Iorga, *La Jubileul reginei Elisabeta*, în „Drum drept", nr. 7—9, oct.—dec. 1913, p. 499.

[10] N. Iorga, *O lămurire*, în „Floarea darurilor", nr. 1, 1 ianuarie 1907.

[11] M. Berza, *Studiu introductiv la N. Iorga, Pagini alese*, E.P.L., 1965, p. XVIII.

tea artistică cu nonvaloarea, dezaprobă „Viața nouă" a lui Ovid Densusianu[12] și își exprimă nădejdea că cititorii vor ști să facă distincție între adevărații scriitori și simboliști[13].

În *Notele de drum* sînt interesante, pe lîngă aspectele documentare din țările vizitate (Franța, Anglia), părerile despre poezia nouă. Iorga este pentru lirica socială, cetățenească, exprimîndu-și dezamăgirea că parte din literatura contemporană franceză „caută, în abstracție de lumea nconjurătoare, cu nevoile, cu aspirațiile și patimile ei — și ce splendidă literatură de expresie, de energie, de prefacere sufletească ar ieși din acestea! — raritățI psihologice și patologice, efecte nouă de formă, notații care să nu se fi întîlnit pînă acum niciodată[14]. Numește aberație și șarlatanie tendința de ermetizare în poezie, detestînd simbolismul zgomotos.

Pledează pentru o literatură etică, cu misiunea de a înălța cultura unui popor, de a înviora limba și de a fixa specificul său național. Ajunge însă „la o supraevaluare a fondului etnic, în detrimentul rolului jucat de condițiile sociale în geneza operei de artă. Și, cum acest fond etnic este unul țărănesc, interesul lui literar se concentrează în jurul țărănimii[15].

Iorga face dese referiri la folclor și vede în literatura noastră cultă expresia culturii populare, ea însăși sinteză a civilizațiilor care au fost[16].

Sufletul lui tresaltă de bucurie cînd, la un anticariat din Paris, descoperă, traduse în franțuzește, cîntece populare românești sau, exprimîndu-și gratitudinea pentru cartea lui Angelo de Gubernatis, de popularizare a poporului român, recomandă străinilor care ne vizitează țara să se informeze și despre civilizația și cultura noastră trecută și să cunoască vitalitatea țăranului român.

În una din cele cinci conferințe despre Veneția — *În ce stă frumusețea Veneției* — Iorga dă o definiție poeziei, punînd accentul nu pe prozodie, ci pe clocotul ideilor și pe sensul uman și etic al acestora: „se face o greșeală cînd se crede că «poezie» înseamnă vers. O operă istorică în care un popor întreg pune toată conștiința suferințelor sale, toată mîndria biruințelor sale, nu cuprinde oare ea poezie? Cum? Sentimentul acela care înalță pe fiecare venețian în legătură cu sacrificiile făcute de poporul său, cu izbîndele cîștigate de dînsul, sentimentul acela nu colora el proza celor dintîi povestitori ai trecutului venețian? Ce are acesta decît un amestec de legende simple și de imnuri de înălțare pentru patrie?"[17] Pentru Iorga, rapoartele administrative alcătuiesc și ele o literatură, prin clocotul ideilor lor originale, prin prețioasele lor informații și prin patriotismul lor[18].

În revista „Drum drept", Iorga, pe lîngă teoretizări cu caracter literar, emite opinii despre unii scriitori români. Referindu-se la parte din poeziile lui Ienăchiță și Alecu Văcărescu, are cuvinte de laudă pentru metrul și ritmul din *A doua moliftă de rugăciune la Sfînta Fecioară*, dar pe ultimul dintre ei îl numește „cîntăreț al iubirii triviale"; se ocupă de cartea lui Ștefanelli despre Eminescu, adăugînd unele precizări referitoare la data nașterii poetului național; evocă moartea prematură a lui Panait Cerna, poet de înaltă distincție sufletească; îl prețuiește pe prozatorul Vîlsan (G. Iederă) de la „Drum drept", în al cărui roman — *Tinerețe* — remarcă delicatul filon psihologic; în cartea lui M. Beza, *Pe drumuri. Din viața aromânilor*, distinge sinceritatea simțirii, finețea sugerării iubirii și sentimentul naturii.

Cu o înaltă conștiință patriotică și cetățenească, Iorga are cultul muncii și al dăruirii în creație, deziderat concretizat în uriașa sa operă. De pildă, vorbește în termeni admirativi despre Ioan Maiorescu, deoarece „tot ce a putut face e vrednic de a fi urmat și de alții"

[12] N. Iorga, *Cronica*, în „Drum drept", II, nr. 3—6 martie-iunie 1914, p. 332.
[13] N. Iorga, în „Floarea darurilor", nr. 1, 1 ianuarie 1907, p. 1.
[14] N. Iorga, *Note de drum*, în „Drum drept", I, nr. 6 iunie-septembrie. 1913, p. 335.
[15] M. Berza, *Studiu introductiv la N. Iorga, Pagini alese*, E.P.L., 1965, p. XIX.
[16] N. Iorga, *Cuvîntare la deschiderea cursurilor de vară*, în „Drum drept", II, nr. 3—6, martie-iunie 1914, p. 337.
[17] N. Iorga, *În ce stă frumusețea Veneției*, în „Drum drept", II, nr. 3—6, martie-iunie 1914, p. 177.
[18] Idem, p. 286.

şi fiindcă „a înţeles că viaţa întreagă e o largă şcoală”[19]. Comentariile lui Iorga la moartea profesorului Constantin Erbiceanu sînt adevărate sentinţe optimiste, ce reliefează menirea omului în lume[20].

În afară de lapidarele observaţii din articolele critice, Iorga publică în „Drum drept” multe *cugetări*, al căror conţinut este expresia unui gînditor patriot: „Ţine-te întreg pentru poporul tău, chiar dacă te-ar dispreţui: din spicul uitat care se scutură pe cîmp, va răsări sămănătură nouă”; „Ştie să moară pentru ţara lui numai acela care a ştiut să şi trăiască pentru dînsa”; „Poate că toată înţelepciunea vieţii stă în conştiinţa datoriei că, pe unde ai trecut tu, să fie ceva mai bine decît înainte”; „Piedestalul de linguşire se poate răsturna cu cel înălţat de dînsa; cel de muncă, nici cutremurat nu-l poate dărîma” etc., etc.

Paginile semnate de Iorga în revista „Drum drept” sînt o infimă parte dintr-o operă vastă, cuprinzînd 1 250 de cărţi şi 25 000 de articole[21]. Nu poate fi decît dreaptă autocaracterizarea sa, expresie a unei severe cenzurări: „şi aşa stau, la şaizeci şi doi de ani ai mei, sigur şi tare, mîndru, drept înaintea conştiinţei mele şi judecăţii vremurilor”[22].

Ca dramaturg, Iorga este puţin reprezentativ în „Drum drept”. Piesa în trei acte *Omul care ni trebuie* pune într-o lumină favorabilă figura unui învăţător, reprezentant al ţăranilor, în antiteză cu arendaşul, cauză a ruinei fostului său stăpîn şi a traiului amărît al sătenilor. Conflictul dramatic este slab şi nu motivează atitudinea tînărului boier faţă de doleanţele ţăranilor. Mai publică *Constantin Brîncoveanu*, dramă în cinci acte, străbătută de profund suflu istoric şi eroic.

Ca prozator, Iorga este prezent în revistă cu pagini de autentică vibraţie artistică. Scrisul său are mare putere de evocare epică şi capacitate de a se transpune în alte momente istorice, în timp şi în spaţiu. Paginile de călătorie în străinătate se remarcă prin vibraţia intimă şi armonia frazei dense şi arborescente. În descrierea naturii predomină alternativ culoarea, sunetul sau liniştea, pretutindeni fiind prezent omul şi ecourile vremurilor de odinioară. Cele cinci conferinţe despre Veneţia consemnează frînturi de istorie internă şi externă, artă şi cultură, relaţii ale Veneţiei cu ţările române etc. etc. Prinde specificul oraşului, cochetăria lui cu marea, desăvîrşita comuniune dintre apă şi sufletul omenesc. Rînduri nostalgice evocă trecutul Veneţiei, care a văzut pe solii trimişi de Ştefan cel Mare, pre Ioan Ţamblac, pe Petru Cercel şi pe românii trimişi la studii. Veneţia este prezentată ca unică în lume, prin ceea ce a fost, prin specificul marin şi popular. Continuu se fac referiri comparative cu timpurile, cu deprinderile şi cu viaţa culturală a poporului român. Dar talentul de prozator al lui Iorga este neîntrecut în superbele descrieri referitoare la Lido şi la Ragusa dalmată[23].

Memoriile lui Iorga vibrează şi încălzesc. În *Notele de drum* din Germania prinde fiorul aducerilor-aminte din vremea studenţiei: „Amintirile de atunci ţin mult, fiindcă sufletul, nou pentru viaţă, e aşa de gata să le primească şi aşa de bucuros să le păstreze! Văd, parcă ar fi fost ieri, asprele zile de iarnă curată, albă, foarte rece ...”[24].

Nu numai în fragmentele beletristice, ci şi în cele ale savantului, istoricului şi criticului literar N. Iorga, întîlnim imagini de distincţie artistică.

În „Drum drept” publică capitole din *Istoria statelor balcanice*, din *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria*, din *Chestia Mării Mediteraniene*, din *Pagini despre Serbia de azi*, din *Viaţa şi domnia lui Constantin-Vodă Brîncoveanu*, o serie de lecţii ţinute la Universitatea din Bucureşti (*Dezvoltarea ideii unităţii politice a românilor*) etc.

Revista „Drum drept”, străbătută de o fierbinte dragoste de ţară şi de dorinţa echităţii sociale, conţine o frîntură preţioasă din inima şi energia vulcanică a marelui N. Iorga.

---

[19] N. Iorga, *Ioan Maiorescu*, în „Drum drept”, nr. 1 (I), ianuarie 1913, p. 2

[20] N. Iorga, *La înmormîntarea profesorului Const. Erbiceanu*, în „Drum drept”, nr. 2 (I), febr. 1913, p. 65.

[21] Barbu Theodorescu *N. Iorga*, 1968, p. 370.

[22] N. Iorga, *Orizonturile mele. O viaţă de om aşa cum a fost*, 1934, vol. 3, p. 256.

[23] N. Iorga, *În ce stă frumuseţea Veneţiei*, ibidem II, nr. 3—6, martie-iunie 1914, p. 177.

[24] N. Iorga, *Note de drum. Prin Germania*, ibidem, I, nr. 4, aprilie 1913, p. 207.

CÎTEVA ASPECTE ALE STUDIULUI LIMBII ŞI LITERATURII ROMÂNE LA UNIVERSITATEA KOMENSKÝ DIN BRATISLAVA (SLOVACIA)

GH. POALELUNGI

1. Revenind la unele probleme prezentate cu atîta competenţă şi bogăţie de informaţie, într-un stil alert, de către Paul Cornea, în articolul *Cîte ceva despre activitatea romaniştilor cehoslovaci* (vezi „Revista de istorie şi teorie literară", t. 18, nr. 2, 1969, p. 293—297), cred că n-ar fi inutil faptul de a ne ocupa, în acest context, mai pe larg, şi de studiile şi rezultatele obţinute de către romaniştii din Slovacia, în domeniul studiului limbii şi al literaturii române.

Aici, disciplina aceasta, într-adevăr, n-are o tradiţie aşa de bogată ca cea de la Praga. Trebuie însă luat în consideraţie faptul că Universitatea Komenský — care e singura şcoală de învăţămînt superior din Slovacia unde se studiază limba şi literatura română — abia în 1969 şi-a comemorat 50 de ani de existenţă. Împrejurarea fericită că chiar din primul an universitar (1921—1922), la Facultatea de filozofie s-a înfiinţat şi lectoratul de limba română, pe lîngă alte discipline universitare, arată interesul viu al autorităţilor de învăţămînt pentru cultivarea limbii române. În cadrul realităţilor slovace, lucrul acesta însă nu era de mirat, fiindcă, în viaţa politică, socială şi culturală de atunci, ocupau încă un loc important şi personalităţile care în tinereţea lor avuseseră şi întreţinuseră legături strînse cu românii, mai ales cu cei din Transilvania, — unii dintre dînşii cunoscînd chiar limba română. Spre exemplu, o personalitate marcantă a vieţii publice de după 1918, îndrumătorul şi animatorul recunoscut al poeziei slovace de la începutul secolului nostru, Ján Botto (cunoscut sub pseudonimul poetic Ivan Krasko, artist al poporului) a studiat la Sibiu şi Braşov, învăţînd bine limba română. Krasko, fiind marele admirator al poeziei lui Mihai Eminescu, a şi făcut cunoscute versurile marelui poet român într-o traducere măiastră în limba slovacă.

Alţi reprezentanţi ai slovacilor, studiind la Cluj şi Budapesta, aveau simpatii vii şi legături strînse cu foştii studenţi români şi cu personalităţile politice de acolo.

2. Se înţelege că, în această ambianţă socială, lectoratul de limbă română nu se mărginea numai la cursurile practice de limbă — cu un scop strict pedagogic, acela de a învăţa limba română —, ci îndeplinea şi o misiune social-culturală. Astfel, sub egida (şi la stăruinţa) lectoratului, se cultivau şi se dezvoltau mai departe legăturile slovaco-române, susţinute printr-o intensă activitate în presă, prin conferinţele despre România, organizate nu numai în diferitele oraşe din Slovacia (Banska Bystrica, Košice etc.) şi din Moravia (Zlin — azi Gotwaldov), ci şi la posturile radiofonice din Bratislava şi Košice. Lectora universităţii Komenský, fosta studentă a renumitului romanist, marele filoromân Ioan Urban Jarník din Praga, şi a profesorilor

REV, IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 1, P. 163—166, BUCUREŞTI, 1971.

celebri din Bucureşti, Ovid Densusianu, N. Iorga, I. A. Candrea, profesoara de azi, dr. Jindra Flajšhansová (devenită prin căsătorie Hušková) a înţeles şi a îmbrăţişat mesajul acesta nobil, fiind, încă înainte de a veni la Bratislava, bine cunoscută în aceste centre universitare prin articolele sale publicate, pe vremea studiilor, la Bucureşti, precum şi în presa de seamă din Cehoslovacia. Această propagandă culturală slovaco-română a putut fi cultivată, cu mai multă intensitate şi fervoare, după înfiinţarea secţiei slovace a „Societăţii cehoslovaco-române" la Bratislava, care a strîns, în juru-i, personalităţi distinse, buni prieteni ai românilor. Societatea avea legături strînse şi cu universitatea, prin cunoscutul romanist, prof. V. Buben — vicepreşedinte, şi dr. Jindra Hušková — secretar. Instituţia aceasta şi-a luat sarcina de a participa, printre altele, şi la diferitele manifestaţii oficiale care aveau loc în onoarea iluştrilor români, cum au fost: atribuirea titlului de doctor *Honoris Causa* lui N. Iorga din partea Facultăţii de filozofie şi lui N. Titulescu din partea Facultăţii de drept de la Universitatea Komenský. Activa angajare se vede şi în aceea că *Societatea* însăşi a organizat, în fiecare an, cu prilejul zilelor comemorative, manifestaţii la *Teatrul Naţional* slovac, în prezenţa reprezentanţilor vieţii politice, culturale şi artistice din Bratislava, capitala Slovaciei. În acest cadru festiv a avut loc premiera primei opere româneşti reprezentate în Cehoslovacia: *La drumul mare* a compozitorului C. C. Nottara, urmată de un concert cu unele din simfoniile lui Enescu, dirijat de autorul operei. Tot aici a avut loc premiera dramei poetului O. Goga, *Meşterul Manole*.

Între timp, studenţii lectoratului fac un act de promovare a culturii noastre prin traducerile din literatura română modernă şi unul de cunoaştere şi aprofundare a cunoştinţelor prin vizite de studii şi documentare la Universitatea din Bucureşti, luînd astfel contact şi receptînd nemijlocit viaţa culturală şi literară specifică spaţiului literar românesc.

3. O dezvolare mai amplă a cunoscut studiul limbii române începînd cu anul 1952, cînd a căpătat statut de disciplină de specialitate autonomă, limba română fiind situată la acelaşi nivel şi cu acelaşi plan de învăţămînt ca şi celelalte limbi romanice studiate la Facultatea de filozofie a universităţii Komenský (franceza, italiana şi spaniola). Predarea limbii române s-a cristalizat în aceeaşi structură a programei universitare, interdisciplinare, adică, la specialitate, ca obiect principal, studiul cu o durată de 5 ani, la cursurile de zi (cu frecvenţă) şi 6 ani la cursurile fără frecvenţă; ca obiect secundar, studiul limbii române durează 4 ani. La sfîrşitul cursurilor se dă un examen de stat, echivalent cu examenul de licenţă din ţara noastră. În structura planului de învăţămînt sînt cuprinse cursurile de: Introducere în lingvistica română, Limba română contemporană, Istoria limbii române (gramatică istorică şi dialectologie), Teoria literaturii, Introducere în filologia română, Istoria literaturii române de la origini pînă azi, Stilistica limbii române (curs special), Folclorul românesc şi, pentru specializare, o secţie de biblioteconomie. Numărul de studenţi variază între 5 şi 7, iar şcolarizarea are loc din 4 în 4 ani. La această facultate, limba română este, de obicei, studiată cu o altă disciplină, principală sau secundară (franceza, slovaca, filozofia, biblioteconomia), mai mult sau mai puţin înrudită.

Se poate constata că lucrările de diplomă ale absolvenţilor s-au orientat, în cea mai mare parte, spre cercetarea fenomenului literar românesc, pe teme ca: Poezia de dragoste a lui M. Eminescu, Probleme de natură socială şi naţională ale românilor transilvăneni în opera lui L. Rebreanu, Satul românesc în opera lui Zaharia Stancu, Motivul „Meşterului Manole" la dramaturgii L. Blaga, O. Goga şi V. Eftimiu, Literatura română din Slovacia în contextul legăturilor politico-culturale dintre slovaci şi români, Maturizarea etică a omului în opera lui M. Sadoveanu etc.

În domeniul lingvisticii, un grup de absolvenţi s-a dedicat problemelor lexicografice. Este vorba, printre altele, de colaborarea la alcătuirea micului dicţionar româno-slovac şi slovaco-român. Punctul de pornire l-a constituit activitatea acestor entuziaşti absolvenţi, după care sarcina grea de pregătire şi definitivare pentru tipar a revenit absolventei Milota Bagoňová — Ši-

dlová. În prezent, dicţionarul — primul de acest gen — se află sub tipar la Editura pedagogică din Slovacia.

Ţinem să relevăm ideea esenţială că, pentru pregătirea de specialitate pe care o asigură obiectele de specialitate şi pentru seminarii, secţia română de aici a primit şi primeşte un mare şi stăruitor sprijin din partea Ministerului Învăţămîntului din Republica Socialistă România, care, prin Biblioteca Centrală Universitară, a donat, pînă acum, aproape 5 000 de volume, lucrări cu caracter ştiinţific şi beletristic, şi trimite, regulat, peste 50 de periodice.

În ceea ce priveşte cadrele didactice de specialitate, trebuie relevat că, începînd cu anul 1952, fosta lectoră, dr. Jindra Hušková, a ţinut, pînă în anul universitar 1969—1970 (cînd a venit semnatarul acestor rînduri pentru prelegeri de gramatică istorică, dialectologie şi stilistică românească) toate cursurile de limbă şi literatură română, fiind ajutată, vremelnic, la cursurile practice de limbă (din anul 1968 în mod regulat) de asistenta Elena Čunderliková, un cadru sîrguincios care se ocupă foarte atent şi cu multă minuţie — în vederea susţinerii doctoratului — de problemele dramaturgiei româneşti actuale, de inspiraţie istorică. Sporadic, ca oaspeţi bineveniţi, au mai ţinut prelegeri următorii profesori de la Universitatea din Bucureşti: Pandele Olteanu, George Munteanu, Th. Hristea, V. Filimon.

4. În acest context trebuie constatat că dr. Hušková, chiar înainte de a deveni titulară a catedrei de limba şi literatura română, a publicat o serie de lucrări din domeniul literaturii române. Astfel, în anul 1926, a apărut o antologie a nuveliştilor români — prima de genul acesta în Cehoslovacia — sub titlul *Cireşul lui Lucullus* (Praga 1926); tot la Praga, în 1927, apare studiul *Prozatorii români în cadrul dezvoltării diferitelor şcoli literare*; *Antologia poeziei române moderne* cu un studiu introductiv semnat de Ov. Densusianu (versuri de Arghezi, Blaga, Minulescu, Goga, în cea mai mare parte pentru prima dată traduşi în limba cehă, Breclav, 1929) şi, în 1934, la Praga, monografia *Drama românească modernă*. În acelaşi timp, prof. Hušková a mai publicat numeroase studii în revistele literare din Slovacia privind literatura română modernă, dramaturgia, precum şi articole în legătură cu relaţiile culturale şi politice dintre slovaci şi români, în trecut. Acestea din urmă au apărut apoi într-o broşură cu titlul *Slovacii şi românii*, textele de bază fiind, de fapt, conferinţele ţinute la posturile de radio din Bratislava. Această activitate a devenit mai intensă după ce dr. Hušková a fost numită titulară la facultate (conferenţiară, în 1955, profesoară în 1968) şi după ce limba română devine obiect de specializare în cadrul catedrei de filologie romanică. În această perioadă a publicat nu numai studii sintetice asupra literaturii române (cum ar fi cel din publicaţia enciclopedică *Istoria literaturii universale*, 1961), ci, mai ales, studiile asupra dezvoltării dramaturgiei române din anuarul Facultăţii de filozofie din Bratislava, „Philologica". Astfel, în 1963, apare *Teatrul românesc între 1848—1859 şi misiunea lui în făurirea ideilor revoluţionare* (în limba slovacă). *Aux débuts du drame roumain* (1965), *Le rôle du théâtre roumain dans la renforcement de l'unité nationale* (1966), care formează anumite capitole din ampla monografie a prof. Hušková, *Tradiţiile şi problemele evoluţiei dramei româneşti în sec. al XIX-lea*. În revista de teatru SAV (Academia slovacă de ştiinţe) „Slovenské divadlo" (Teatrul slovac), vol. VIII, nr. 3, 1960, a apărut *Teatrul românesc după eliberare*; în „Philologica pragensia", VII, nr. 2, 1964, publică *Algunas cuestiones del legado literario en la teoria literaria rumana contemporanea*.

În domeniul lingvisticii, dr. Hušková a publicat diferite studii în revistele de specialitate ale Academiei slovace de ştiinţe, în special în „Jazykovedný časopis" (Revista de lingvistică) şi „Philologica" precum: *Din lingvistica românească, Lingvistica românească, succesele, misiunea şi perspectivele ei* (1954, 1965), *Lingvistica românească în primul deceniu al Republicii* (1958) etc. În *Omagiu lui Al. Rosetti* (1965) a publicat *Activitatea lui I.U. Jarnik în scrisorile unor filologi contemporani*; în „Beiträge zur romanischen Philologie", Berlin, 1964, Heft 1, publică un articol destinat informării peste hotare asupra studiului limbii române în Cehoslovacia: *Les traditions, l'état et les perspectives des études philologiques du roumain en République Socialiste Tchécoslovaque* etc.

5. Dincolo însă de aceste valoroase studii şi sinteze, se pot releva numeroasele traduceri care au contribuit, realmente, la cunoaşterea literaturii române clasice. Traducerile se bazează pe valori estetice reprezentative, izvorîte din plăcerea estetică pentru literatura română, care este aproape pentru toţi traducătorii, în frunte cu prof. Hušková, totală. Traducerile sînt, adesea, însoţite de introduceri şi postfeţe menite să stabilească o ierarhie a valorilor culturii româneşti. Dr. Hušková a tradus : Z. Stancu (*Desculţ*, 1949), *Florile pămîntului*, (1962), M. Sadoveanu (*Antologie de nuvele*, 1953), *Zodia cancerului*, 1960), I.L. Caragiale (*Scrieri alese*, 1954), I. Creangă (*Amintiri din copilărie*, 1957). Din dramaturgia românească : Caragiale (*O scrisoare pierdută*, 1954), M. Sebastian (*Steaua fără nume*, 1958, *Ultima oră*, 1955), Al. Mirodan (*Ziariştii*, 1959), A. Baranga (*Mielul turbat*, 1952, *Siciliana*, 1961), E. Oproiu (*Nu sînt turnul Eiffel*, 1967) etc. De un real succes s-a bucurat teatrul lui Caragiale, piesa tradusă fiind reluată la radio şi televiziune, ca şi piesele lui Baranga şi Sebastian.

Trebuie menţionat faptul că şi foşti studenţi de la secţia română a facultăţii slovace s-au dovedit valoroşi traducători din literatura română clasică şi contemporană. Printre acestea remarcăm şi pe Alice Šufliarská-Sabová care a tradus : E. Barbu (*Şoseaua Nordului*, 1964), M. Preda (*Moromeţii*, 1959), Sadoveanu (*Nada florilor*, 1958), Mirodan (*Celebrul 702*). M. Bagoňova-Šidlová a colaborat cu J. Hušková şi M. Ferko la traducerea poeziilor alese a lui M. Beniuc, apărute sub titlul *Ithaca mea* şi a tradus *Sînziana şi Pepelea* lui Alecsandri, *Ferestre deschise de* P. Everac, *Gaiţele* de Kiriţescu etc. Tot printre bunii traducători se cuvine să menţionăm pe Maria Kovačová, Milan Resutik, Z. Dovalová (mai ales pentru *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, *Ion*, *Răscoala*, şi *Crăişorul* lui Rebreanu), Peter Doval (pentru *Pădurea spînzuraţilor* de Rebreanu şi *Setea* lui T. Popovici) etc.

6. Foştii absolvenţi, traducători sau nu, sînt încadraţi pentru limba română, la radio şi televiziune, la centrele academice de documentare, ca cercetători, la institute unde pot fructifica cu mult folos cunoştinţele dobîndite în anii universitari, la secţia de limba şi literatura română. Tînăra asistentă Elena Čunderliková este absolventa aceleiaşi secţii, şi face parte din catedra de filologie romanică (română, italiană şi spaniolă) condusă de prof. Jozef Škultety, un cunoscut comparatist în lingvistica romanică.

În sfîrşit — şi nu pe ultimul plan — trebuie să remarcăm contactele vii dintre romaniştii din Bratislava şi cei de la facultăţile de filozofie din Olomouc (prof. dr. J.Š. Kvapil) şi Praga (dr. M. Kavková), cu care colaborează dr. Hušková la volumul colectiv *Istoria literaturii române*. Nu mai puţin fructuoase sînt şi relaţiile cu romaniştii din Brno (prof. dr. O. Novack, conf. dr. Pavel Beneš) care, ca şi ceilalţi, se apleacă cu minuţie asupra valorilor reprezentative ale culturii româneşti, asupra structurii limbii române, contribuind astfel la un contact mai larg între cele două catedre (de la Praga şi Bratislava), unde se predă limba română ca specialitate şi unde laborioşii şi preţuiţii animatori stăruie cu atîta pasiune în cunoaşterea limbii şi a literaturii române, într-o ţară prietenă.

Bratislava, 1970

ÎN JURUL UNUI VERS DANTESC

RADU HÎNCU

Un articol semnat Ilie Constantin și apărut în „România literară" din 4. VI. 1970, examinînd opera de creator și tălmăcitor a lui George Murnu și, pe cale de consecință, modesta noastră (Sanda Diamantescu și Radu Hîncu) contribuție la ediția *Poemelor*, expune critic unele idei generale asupra traducerilor și — în speță — asupra cunoscutelor tălmăciri Murnu.

Înaintea oricăror considerații privind fondul problemei care ne preocupă, socotim necesar să restabilim unele adevăruri în legătură cu atitudinea originală a lui Ilie Constantin de a pune sub semnul întrebării valoarea scriitoricească a tuturor traducerilor, în general, autorul trecînd cu vederea contribuții literare, celebre în istoria culturii, cum ar fi: Amyot traducător al lui Plutarh, Schlegel, traducător al lui Shakespeare, Baudelaire și Mallarmé, traducători ai lui Edgar Poe, Claudel al lui Eschil, Stefan George al lui Valéry etc.

Notăm că Ilie Constantin trece chiar peste opera dumisale proprie de tălmăcire, despre care ne vom spune punctul de vedere la primul prilej. Ca să respectăm adevărul, am mai avut ocazia în trecut să luăm contact cu această gîndire „critică", atunci cînd Ilie Constantin — tot în „România literară" — și-a expus principiile în materie de traducere, tratîndu-l sever, și atunci, pe George Murnu.

După ce, acum, lichidează pe poetul George Murnu în cîteva linii, și în ciuda opiniilor contrare semnate G. Călinescu, Tudor Vianu, Tudor Arghezi, Perpessicius și mulți alții[1], Ilie Constantin se ocupă cu deosebire de pseudovaloarea George Murnu — sub raportul bine cunoscutelor tălmăciri. Noi nu vom avea naivitatea să-l combatem pe Ilie Constantin, adversar necruțător al traducerilor din Homer făcute de George Murnu. Ne vom mulțumi să cităm

[1] Al. Piru — în numărul imediat următor al „României literare" — ne dă pînă la un punct dreptate, dar în ciuda unei atitudini surprinzătoare pe care nu o vom analiza în amănunțimi. Firește, nu-i vom contesta dreptul de a gusta o traducere ori alta, sau de a repudia lucruri pe care le-a consacrat *aproape unanimitatea criticii* anterioare, după cum rezultă din prefața volumului îngrijit de noi. Aici, din respect pentru principiile ce *sînt presupuse* a guverna etic lumea culturii, va trebui să menționăm, fie și în treacăt, următorul fapt: Al. Piru, într-o antologie *De la Dosoftei la Goga* (recent apărută în aceeași editură „Minerva"), în care publică poeți ca Duiliu Zamfirescu (șase poeme), Ștefan Petică (cinci poeme), Panait Cerna (cinci poeme, Th. Neculuță (patru poeme), Elena Farago (patru poeme), nu uită să tipărească și 6 (șase) poeme de George Murnu. Cinci din acestea din urmă domnia-sa le-a „împrumutat" (fără consimțămîntul nostru) din ineditele pe care le aveam sub presă. Bineînțeles, Al. Piru citează sursa (vol. III, p. 252). Pe atunci, adică acum o lună, George Murnu nu devenise încă un poet „în forme bizare, abstracte și rebarbative, frizînd nu o dată comicul". Ba încă, supărat că poeziile lui erau „uitate", nu pregeta să le scoată la lumină...

REV. IST. TEORIE LIT,. TOM. 20. NR. 1, P. 167–171 BUCUREȘTI, 1971

doar o frază din prefața lui E. Lovinescu la traducerea în proză a *Odiseei*, citat care își are savoarea mai ales în legătură cu elogiul lui Ilie Constantin adus „strălucitei" tălmăciri lovinesciene. Iată textul: „Țin să-mi precizez poziția față de versiunea George Murnu, recunoscînd în ea una dintre cele mai mari realizări estetice din cîte are limba română, și fără echivalent în celelalte literaturi culte".

În ceea ce privește autohtonismul și arhaismul traducerilor Murnu, vom întîrzia puțin pentru a observa că George Murnu, dincolo de geniul verbal pe care-l posedă, are vaste cunoștințe de limbă românească vorbită și că majoritatea cuvintelor socotite de Ilie Constantin ca simple invenții sînt în realitate, așa cum au stabilit încă de mult specialiștii, adoptate în prealabil de scriitori ca: Eminescu, Duiliu Zamfirescu, Alecsandri, Coșbuc, sau vehiculate în folclorul nostru cel mai autentic. Este cel puțin straniu, ca într-o epocă în care, cu mult mai puțin bun-gust, colegi de ai lui Ilie Constantin forțează granițele cuvîntului și ale sintaxei, o creație verbală analogă cu aceea a lui Stefan George în Germania să nu afle o cît de vagă recunoaștere. Precursor, involuntar desigur, și de altă substanță poetică și lexicală, George Murnu ar merita, totuși, din partea modeștilor săi epigoni, cel puțin o reverență.

Un anume fel de a scrie, rapid, dacă nu interzice informarea, împiedică în orice caz adunarea bagajului documentar. Dar iată că Ilie Constantin binevoiește să întîrzie asupra unui vers de Dante, despre care afirmă că ar fi fost interpretat de Murnu singular și neconvingător. Dintr-o trăsătură de condei, Ilie Constantin anulează pe Dante, pe George Murnu și simțul comun — într-un mult prea celebru și mult prea comentat vers! El nu se pronunță însă aici asupra universului, domeniu în care *fantezia* ar avea cîmp liber, ci asupra unor probleme în marginea cărora mulți cercetători s-au ostenit...

De fapt, nu ar fi trebuit să examinăm din alt punct de vedere decît al obligațiilor istovitoare ale publicisticii curente contribuția de estet *și de filolog* a lui Ilie Constantin, dar noi îi rămînem, totuși, mulțumitori pentru cinstea pe care ne-a făcut-o de-a ne comenta în același număr și aceeași publicație cu Marin Sorescu, acesta însă critic prob și autentic poet.

Totuși, sincera noastră admirație pentru opera lui Murnu și unele concluzii pe care cititorii obiectivi le pot trage din argumentele pe care le vom desfășura mai jos, ne îndeamnă să ne spunem cuvîntul despre versul din Dante pe care l-am anunțat în titlu. Nu vrem, desigur, să ignorăm unele traduceri franceze de mîna a doua care i-ar furniza lui Ilie Constantin temeiuri specioase. Și iată pentru ce intenția noastră este doar să compensăm, prin rîndurile ce urmează, darul meditației — care la poetul Constantin se pare a fi, din păcate, totul absent.

Departe de a voi să aducem vreunul din „argumentele de autoritate" sau a face statistici, noi îl vom lăsa pe cititor să judece și să prefere. Iar lui Ilie Constantin îi puteam pretinde numai să fi fost înarmat cu trebuincioasele cunoștințe, menite să-l dovedească familiarizat cu minunatul univers dantesc! Dar, cu tot riscul la care ne vom expune de-a fi învinuiți de pedantism ori de „didacticism", vom comenta unele fapte îndeobște cunoscute, doar pentru că nu vrem să cădem și noi în eroare vulgară și, mai ales, pentru că vrem să evităm *intoleranța*; și astfel vom izbuti să-l ferim pe cititorul sau cercetătorul prea grăbit a se lăsa convins de formule greșite.

Este vorba de versul: „Amor ch'a nul o amato amar perdona" (*Infernul* V, 103).

George Murnu a tradus: *Amor ce neiubit pe amant nu-l iartă.*

Ilie Constantin propune: *Dragostea care nici unui (om) iubit nu-i îngăduie să nu iubească (la rîndul lui)*, — pentru că din traducerea Murnu ar rezulta, în chip *absurd*, că iubirea este „osîndă pentru amant".

Ce înseamnă, în fond, acest vers dantesc? Care este ideea lui centrală? După savantul istoric al ideilor estetice medievale, *Edgar de Bruyne*, Dante — premergător, aici, al Renașterii — s-ar opune întrucîtva concepției specific medievale a *culpabilității* unei iubiri în afara

matrimoniului legitim. S-a mai spus, de către mulți cunoscători în materie, că pe vremea lui Dante critica, desigur încifrată și *ezoterică* a Romei papale, se făcea în numele „altei carități", rostind pe dos numele de *Roma* și accentuînd conceptul de „iubire", pe latinește: *amor*.

Era protestul „spiritualilor" — printre care însuși vestitul Jacopone da Todi! — din veacul al XIII-lea, simbol al împotrivirii față de clericalismul sectar și, în orice caz, față de politica mărginită a lui Bonifaciu al VIII-lea. Și s-ar demonstra, pare-se, că această concepție Dante o împărtășise împreună cu trubadurii din sudul Franței și cu acei *albigenzi* atît de înrudiți spiritualicește cu bogomilii sud-estului european.

În lumina unor asemenea idei, versul nostru din al cincilea cînt al *Infernului* a fost tradus de subtilul și doctul Louis Gillet: „L'Amour qui exige *sans réserve* l'amour de ce qu'il aime", în monografia sa consacrată lui Dante (Paris, 1941, p. 228). Tot Louis Gillet subliniază nota solemnă, pătrunsă de sacralitate, desigur *protestatară*, a întregului cînt V, unde cu „Amor" încep trei terține succesive, și anume în versurile 100, 103 și 106. Ar fi sintetizată astfel nu numai „vraja" iubirii, dar *forța ei superior învăluitoare*, în ciuda dragostei trupești interzise.

Fără îndoială, Dante — ca orice *adevărat medieval* — considera inconsistența erotismului, pe care sugestiv o exprimă redarea murniană a versurilor 73—75, din acest cînt V al *Infernului*:

Eu începui: „Cu drag aș sta, poete,
De vorbă cu-acei doi care-n frăție
Ușori îmi par, cum vîntu-i poartă-n spete.

Prin neputința ei de a se căi, *vinovata* iubire a celor doi se înveșnicește, căci Francesca da Rimini și amantul acesteia sînt stăpîniți de furtuna „romantică" a patimilor — „drăcescul iureș", cum tălmăcea Eta Boeriu! — pînă și în moarte, și pentru totdeauna.

Principiul *carității* este: „coinfirmari infirmis (a deveni *mic cu cei mici*)", îndurarea deliberată a chinului la care alții sînt supuși de forța împrejurărilor. După un cunoscut medievist, H. H. Glunz (în *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Frankfurt am Main, 1963, p. 474), înțelesul întregii drame sentimentale a Francescăi ar consta în *„patima pură" a lui Dante*. El este „tristo e *pio*" (versul 116 din Cîntul V!), într-un context pe care Murnu l-a tradus excelent:

Apoi mă-ntorc la ei cu a mea-ntrebare:
„Francesca-a ta răstriște-n mine
De *milă* se preface-n lăcrimare".

Intoleranța lui Ilie Constantin însă are un temeinic substrat în necunoaștere. Obligația de a ține seama, atunci cînd scriem despre acest vers, de mulți dintre acei care s-au ostenit să-l tălmăcească este, firește, o povară — dar ea ne îngăduie un anume scepticism și o anumită bunăvoință, ce subsistă chiar în cazurile, destul de rare, *cînd o reușită artistică ne-ar descuraja*!

Și mai există încă un foarte însemnat argument *pentru Murnu*, pe lîngă ideea culpei: cunoscutul concept dantesc al *ternarului*, pe care versul 103 îl ilustrează *datorită celor trei ipostaze* gramaticale ale iubirii, ipostaze realizate prin figura de retorică a paronomasei, pe care Dante o întrebuințează în cele mai patetice locuri ale poemului său. A se vedea comentariul la *Divina Comedie* al lui Hermann Gmelin (apărut la Stuttgart, în 1954, cf. v. 103!). După Gmelin,

Amor ch'a nullo *amato* amar perdona

este una din cele mai frumoase amplificări model, prin derivare de la aceeași rădăcină gramaticală: „ein Musterbild", după expresia lui.

Nu cunoaştem nici o tălmăcire care s-o fi redat, în afară — credem — de a lui George Murnu, a cărui reuşită este cu atît mai remarcabilă, cu cît modestia lui şi scrupulul ştiinţific îl îndemnaseră (într-un interviu din 1927, pe cînd lucra la cele două exemplificări din *Divina Comedie*, cînturile I şi V ale *Infernului*) să declare că este foarte sceptic în privinţa capacităţii limbii române de a-l traduce pe Dante.

Îl vom avertiza pe cititor asupra faptului că, potrivit cercetărilor mai noi, privind dimensiunile morale şi concepţia *Divinei Comedii*, s-a putut stabili — fără umbră de îndoială — marele precursor şi maestru al lui Dante: precursor care nu e altul decît poetul francez de limbă latină, cu veleităţi de astronom, Alanus de Insulis, din veacul al XII-lea. Prin acest Alanus de Insulis, apărea în Europa un cult al *Eneidei* lui Virgiliu, susţinut de o tradiţie puţin cam formalistă, aceea *matematică*, alegorică şi covîrşită de simboluri. De unde şi viguroşul motiv al Beatricei, iubire *pură* şi supratemporală, justificată şi *sprijinită* prin cifra 3, în diferite combinări ale acestui număr, exaltat în tradiţia orientală. Credem că simbolul ternar, de asemenea, poate lămuri versul nostru, 103, din a cincea carte a *Infernului*!

Dar să examinăm înţelesul acestui vers 103 în mai multe tălmăciri celebre. Mai întîi, o traducere datată 1901 (apărută la Halle). Eruditul german B. Carneri vrea să redea cît mai inteligibil *Divina Comedie*, pe care o tălmăceşte în endecasilab nerimat, ca în *Odiseea* lui Murnu. Terţina 103—105 ar putea fi redată în româneşte după versiunea Carneri astfel: „Dacă iubirea n-o împărtăşeşte nimeni (= keiner!) nepedepsit (= unbestraft), plăcerea pe care mi-a trezit-o el este atît de mare, încît — după cum vezi — patima încă nu mă părăseşte".

Aproape contemporană cu această versiune este aceea a lui Karl Eitner (Colecţia *Meyers Klassiker-Ausgaben*, Leipzig u. Wien, fără dată); cu toată reuşita, se pierde infinitivul „amar (= a iubi)". Eitner spune că nimănui împărtăşirea iubirii nu-i poate fi *iertată* (Liebe, die *Keinem* Gegenlieb' erlässt...).

De pe la sfîrşitul veacului trecut, reeditată însă în 1921, este strălucita tălmăcire, nerimată, a lui Karl Witte, simplificînd însă şi ea paronomasa: *Die Liebe, die zur Gegenliebe nötigt*, care vorbeşte de o „iubire constrîngătoare pentru a iubi la rîndu-ţi". Formularea este *universal valabilă pentru aservirea cărnii*, în concepţia medievală, unde iubirea este o „constrîngere" pentru amîndoi iubiţii, şi mai ales în acest cînt al V-lea din *Infern*.

Prima cu totul apreciabilă tălmăcire germană, în versuri rimate, pare să fi fost a contemporanului lui Goethe, cunoscut şi prin corespondenţa cu acesta, Karl Streckfuss. *Divina* lui Streckfuss este din 1824, utilizînd cu eleganţă rimele şi bucurîndu-se de încă multe calităţi. Versul 103 este redat: „Iubirea, care te *înrobeşte prin farmecu-i*". Este folosit pregnantul verb „berücken". De subliniat exprimarea *surprinzător de generală*. În acelaşi sens este şi versiunea Coşbuc, redînd originalul prin „Amor ce-a sa iubire-o vrea iubită". Se pierde, ca şi la Karl Streckfuss, ideea cuprinsă în verbul italian „perdonare".

Cu o sută de ani înaintea Etei Boeriu, interpretarea unanim elogiatului Philalethes (Leipzig, 1865) foloseşte pluralul „*Geliebten*", ca şi Eta Boeriu, de altfel, care se aseamănă foarte mult cu Philalethes aici: „Iubirea, care niciodată să fi iubit nu-i iartă *pe iubiţi*, mi-a prilejuit din partea lui atîta plăcere, încît, după cum vezi, (plăcerea) nu mă mai părăseşte".

(Liebe, die lieben nie erlässt Geliebten,
Liess mich an ihm so gross Gefallen finden,
Dass, wie du siehst, es noch nicht von mir weichet.)

Observăm că Philalethes recurge la paronomasă, dar într-o traducere *fără rimă* şi lipsită de perspectiva infinitului pe care o sugerează terţina dantescă. Astfel Murnu apare ca ţinînd seama nu numai de întreaga eufonie a lui Dante, dar şi de elementul ternar cum l-a conceput acesta *prin paronomasă şi prin rimă*.

Eta Boeriu (1965) redă: „Iubirea care pe *iubiţi* nu-i iartă".

Ca şi o recentă versiune portugheză, redusă doar la trei cînturi şi *experimentală*, care îşi poate permite să păstreze în toscană întreg acest vers 103 (fără să ne putem da seama însă în ce măsură este forţată limba traducerii !), catalanul Andreu Febrer, de acum o jumătate de mileniu şi mai bine, — om de gust — păstrează toate cuvintele toscane, dar modifică un singur termen, pentru a-i acorda cea mai puternică justificare lui George Murnu : „Amato" devine în catalană pur şi simplu „*amant*", după cum redă şi *incriminatul text românesc* al lui Murnu, pe care noi continuăm să-l socotim o excepţională reuşită. De altminteri, un pasionat cercetător al lui Murnu, italianul Carlo Guzzo, scria nu prea de mult (1942) că Murnu, în traduceri, izbuteşte „*mai ales în locurile cele mai grele*". Dar iată întîi, pentru a ne convinge, intuiţia trubadurului, interpret al lui Dante la circa un secol după elaborarea *Divinei Comedii*. În ediţia lui Vidal y Valenciano (Barcelona, 1878), versul poate fi citit astfel : „Amor qui á null *amant* amar perdona".

De fapt o traducere nu este, într-o anumită perspectivă, decît un minuţios comentariu al operei originale (= poezie), comentariu prin care tălmăcitorul retrăieşte intenţiile poetului şi prin care el încearcă să reconstituie atmosfera creaţiei, datorită puterii de pătrundere ce constituie privilegiul adevăratului tălmăcitor.

La un veac după Dante, trubadurul catalan Andreu Febrer a regăsit sensuri adînci ale *Divinei Comedii* şi s-a substituit multor absconse intenţionalităţi ale toscanului de geniu. Remarcabila intuiţie a lui Febrer trebuia s-o confirme, mai mult decît oricare alta, pe a lui George Murnu !

Sîntem datori însă lui Murnu, în cele din urmă, să acceptăm că intuiţia, ce îl onorează, îl face să vadă — pentru a ne folosi de comentariul lui Ramiro Ortiz, v. 103 al traducerii Coşbuc, din 1925— „concepţia aceea *fatală* a amorului", concepţie prezentă şi în antichitate (cf. Sofocle !) şi în legenda lui Tristan şi a Isoldei, îl hotărăşte deci să atribuie nefericirea atît Francescăi, cît şi *frumosului cavaler Paolo Malatesta*. Nu sună oare un vers (106), aşa de bine redat de tălmăcirea Murnu : „Amor ne-a dus spre aceeaşi sîngerare" (Amor condusse noi *ad una morte*)?

Să ne ierte cititorul, dacă în exegeza versului 103 din Cîntul al V-lea *(Infernul)* am întîrziat mai mult decît poate el ar fi dorit. Vina nu este a noastră. Ne-am simţit datori să invocăm ilustre figuri şi reputate texte, deşi singură substanţa contestaţiei nu ne-ar fi îndemnat. Pur şi simplu, de dragul adevărului...

Iunie 1970

UN ECOU AL APARIȚIEI VOLUMULUI LUI V. ALECSANDRI *DOINE ȘI LĂCRĂMIOARE* (1853)

DAN BERINDEI

Membru al grupului ,,Junimii române", autor al articolului *Trecutul și prezentul* — atribuit multă vreme lui Nicolae Bălcescu[1] —, studiind arhitectura și obținînd în 1859 medalia de argint la Școala de Belle Arte din Paris[2], dar fiind totodată, cum avea să remarce Odobescu, un ,,fin talent de artist și scriitor"[3] și avînd — după aprecierea lui Iorga — un ,,stil care se întrece în frumusețe cu cel al lui Alecu Russo"[4], Dimitrie Berindei se evidențiază printre tinerii români aflați la Paris în anii următori revoluției de la 1848. Ștefan Golescu îl indică lui Bălcescu ca fiind tînărul însărcinat să-i pregătească ilustrațiile la *Românii sub Mihai Voevod Viteazul*[5] și el însuși scrie lui C.A.Rosetti, la 4 ianuarie 1853, dezvăluindu-și simțămintele revoluționare : ,,În sfîrșit se duse și anul 1852, an fatal libertății popoarelor[6], an în care pierdurăm atîtea nădejdi... Steaua radioasă a libertății popoarelor s-a eclipsat pentru mai toți ; abia cîțiva o mai zăresc"[7]. În vara aceluiași an, apreciat de Vasile Alecsandri — încă de la acea dată rege al poeziei românești ! —, capătă de la acesta volumul de *Doine și lăcrămioare*, publicat de poet în editura De Soye et Buchet în iulie 1853. Tînărul se grăbește să-l citească și apoi îi trimite lui Alecsandri o entuziastă și recunoscătoare scrisoare de mulțumire, în care evidențiază darul făcut de poet poporului său, căci cartea reflecta — scria tînărul — ,,sufletul Nației în iubire, crezări, suferințe, mîndrie strămoșească, vitejie". El îl invinuia doar pe poet că-i lipsea ,,un cuvînt pentru viitor : visul acela al inimii care se curmă numai cu viața !". Scrisoarea, inedită,

---

[1] Vezi Cornelia Bodea, *Din activitatea revoluționară a ,,Junimii române" de la Paris între 1851 și 1853*, în ,,Studii", XVI (1961), nr. 5, p. 1 169 și urm. ; Geo Șerban, *Scris-au Bălcescu ,,Trecutul și prezentul"* ?, în *Exegeze*, București, 1968, p. 42 și urm.

[2] G. Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești. Boierii Golești*, vol. IV, București, 1939, p. 307.

[3] A. Odobescu, *Junimea română din Paris pe la 1852*, în *Opere*, ed. T. Vianu, vol. I, București, 1955, p. 339.

[4] N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. III, Vălenii de Munte, 1909, p. 294.

[5] Idem, *Ultimele scrisori din țară către N. Bălcescu*, în ,,Memoriile Secțiunii istorice a Academiei Române", seria III, tom. VII (1927), p. 368.

[6] Aluzie la proclamarea celui de-al doilea imperiu, de către Ludovic Napoleon Bonaparte.

[7] Apud Cornelia Bodea, *op. cit.*, p. 1 178.

pe care o redăm în anexă, sintetizează simţămintele trezite printre compatrioţi şi adîncul răsunet pe care l-a avut în vara anului 1853 publicarea volumului *Doine şi lăcrămioare*, neîndoielnic un *moment* în istoria dezvoltării istoriei noastre literare[8].

ANEXĂ

Paris, 1853 iulie 31

Domnule Alecsandri,

Am citit poesiile D-tale cu toată mulţumirea unui suflet setos de adevărata Poesie. Acum încep a cunoaşte bogăţiile poetice ale limbii românului : comori preţioase îngropate în inima lui ; nepătrunse pînă azi de nimeni, dar care nu mai au taine pentru d-ta. Spune-mi, domnule, cum ai intrat atît de adînc în sufletul Naţii ? Cum ai putut fi atît de român ? căci, în credinţă, o lume întreagă te desparte de tot ce s-a produs mai frumos în limba noastră. Citind poesiile D-tale mi-a mai trecut dorul arzător al ţării mele : am găsit întrînsele munţii ei măreţi cu izvoarele lor limpezi şi răcoroase ; am găsit stejari mîndri şi voinicii ei verzi şi mîndri ca stejarul ; am coprins cu vederea cîmpiile înflorite ; am privit cu drag fecioarele ei gingaşe şi frumoase,

Cu flori galbene'n cosiţă,
Cu flori roşii pe guriţă,

călcînd iarba cîmpului şi cîntînd doina cea desmierdătoare ; m-am îmbătat de mirosul florilor ; căldura soarelui mi-a dat viaţă şi foc ; şi razele bălaie ale lunii, lucirea curată a stelelor, mi-a adus aminte cum iubeşte românul, cum vrea să fie iubit. Spune-mi, domnule, cum ai învăţat aşa de bine limba drăgălaşă a poporului ? cum ai pătruns toate suferinţele, toate sentimentele, toate gîndurile lui ? Cum poţi vorbi o limbă curat românească, cînd toţi cîţi o scriam am uitat-o, şi cînd mulţi din noi n-am ştiut-o de feliu ? Căci tot e adevărat în cartea d-tale : cu cît citesc, cu atît mi-aduc aminte. Da, astfeliu cîntă românul legănîndu-şi pruncul ; astfeliu vorbeşte iubitiilui, astfeliu o mîngîie cu vorbele lui dulci ca mierea şi care ar îndupleca inima cea mai crudă ; astfeliu plîng ochii lui, şi plîng de te ia jalea ; astfeliu îşi cîntă dorul, astfeliu îşi cîntă doina de iubire — şi cea de resbunare. Cine a înţeles, cine a descris mai bine caracterul haiducilor noştri, — voinici mîndri eşiţi din sînul poporului şi poetizaţi de inima lui, viteji de codru care se ridicară într-un veac de asuprire ca o răzbunare a suferinţei împotriva unei tiranii fără frîu ? Cine a recunoscut mai bine dreptatea poporului, mila, mărinimia, într-un cuvînt, sufletul lui, şi cine l-a caracterisat mai bine decît d-ta în *Groza* ? Cărţi întregi nu mi-ar spune mai mult asupra inimii lui decît poesia aceasta : trebuia a fi de fier pentru a nu fi mişcat citind-o şi mai cu seamă citind versul din urmă. Poci zice asemenea că eşti cel dintîiu a da viaţă prin poesiile d-tale crezărilor atît de poetice ale poporului : *Baba Cloanţa*, *Strigoiul*, *Ceasul rău*, *Sburătorul* etc... etc... sunt creaţii nouă şi de un merit recunoscut de toţi aceia care simt poesia Naţională. Dar ar trebui să pomenesc tot, căci tot e viu în mintea celui ce a citit cartea d-tale. Imaginaţiei nu-i lipsesc tablourile, ca să zic astfeliu ; şi inima poate alege printre atîtea flori drăgălaşe : Craiu-nou, Mariuţa, frumoasă ca o zi de primăvară şi al cărei zimbet are atîta putere ! Sărmana maghiară, iubeaţă ca o romăncuţă, mîndruliţa de la munte cu care mulţi ar vrea, zău, să se afle pe aceiaşi punte, Marioara-Florioara etc... Ce să mai zic de lăcrămioare, adevărate lacrimi de adevărat Poet ! Lacrimi încă calde şi care se par a fi potolit de tot dorul unei inimi nemîngîiate ; aici e sufletul Poetului ! Pentru a sfîrşi, domnule, scrisoarea mea fără sfîrşit, Poesiile d-tale pentru mine, şi pentru mulţi, sunt o lume întreagă, ca un cristal limpede ele reflete sufletul Naţii

[8] Originalul scrisorii a figurat în fondurile Fundaţiei Kogălniceanu, de unde am copiat-o în 1944, ceea ce mi-a dat posibilitatea, astăzi, să dau publicităţii documentul.

în iubire, crezări, suferinţe, mîndrie strămoşească, vitejie. Un lucru numai lipseşte : un cuvînt pentru viitor, visul acela al inimii care se curmă numai cu viaţa ! Cei vechi numea pe Poeţi şi *Vates* căci căta adesea în viitor şi dacă nu ghicea totd'auna drept, cel puţin era în pace cu inima lor ; căci pentru ei adevărul era dorinţele şi visele ei. Coarda dorinţelor nu răsună mult în poesiile d-tale ! Te-am obosit rău, domnule : iartă-mă d-atîta vorbă. Vream să-ţi mulţumesc pentru volumul de Poesii ce mi-ai trimis şi m-am rătăcit. Ar fi trebuit ca *om de compas* să fiu mai măsurat ; dar, crede-mă, cînd am citit puţin, am aruncat compasul adevărat în buruieni şi am apucat compasul inimii. Dacă încă n-am dat probe de artist (şi aş dori să fac în arta mea ceea ce ai făcut într-a d-tale), cel puţin îmi va fi ertat d-a admira un artist, chiar d-aşi vorbi rău şi pe lung. Iartă, şi ţi se va ierta !

al d-tale compatriot,
D. Berindey

Recenzii

GR. CREȚU, *Folclor din Oltenia și Muntenia* * (Ediție îngrijită de A. Millea și I. Stănculescu. Prefață de Ovidiu Papadima. Selecția poeziilor populare de Iordan Datcu)

Era, desigur, o datorie a folcloristicii române actuale să facă cunoscută publicului larg vasta și interesanta colecție a lui Gr. Crețu, realizată de acesta prin intermediul elevilor săi la sfîrșitul secolului trecut.

Publicarea unei ample selecții sub îngrijirea lui A.Millea și I.Stănculescu nu poate, prin urmare, decît să ne bucure. La cincizeci de ani de la moartea profesorului Crețu (1919), principala sa operă își începe viața proprie. Ne-am fi așteptat ca presa literară să-i facă o bună primire. Din păcate, apariția cărții a trecut neobservată, cum de altfel, trece de la o vreme încoace, în genere, cartea dedicată culturii populare. Și totuși, colecția aici în discuție nu-i cu nimic mai prejos principalelor culegeri de folclor realizate în secolul trecut. Publicarea ei cu 7 decenii în urmă ar fi impus-o cu siguranță în rîndul colecțiilor noastre reprezentative de literatură populară.

Cum bine observă Ov.Papadima, în substanțialul său studiu introductiv, materialul folcloric din volumul lui Gr.Crețu *Folclor din Oltenia și Muntenia*, recent apărut, egalează și uneori chiar întrece din punct de vedere artistic valoarea pieselor de rezistență ale colecțiilor lui G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Jarník-Bîrseanu etc. E remarcabil mai ales blocul baladelor și al colindelor, ce ni se înfățișează (datorită, desigur, și selecțiilor succesive în funcție de criteriul estetic) la un înalt nivel artistic.

Avînd la dispoziție un material imens, îngrijitorii ediției s-au oprit în această dintîi antologie la piesele de vîrf, lăsîndu-ne impresia unui fenomen în plină înflorire, cînd, de fapt, el se afla încă de pe atunci în declin. Desigur, Gr.Crețu nu a beneficiat de norocul descoperirii unui „bard" de talentul lui Petrea Crețu Șolcanu, care să-i asigure și din alt punct de vedere rezistența și unitatea colecției. Materialul său a fost adunat la întîmplare și niciodată în mod direct de către Gr.Crețu însuși, ci numai prin intermediari, de către elevii săi (lucru ce s-ar fi cuvenit specificat în indicele de la sfîrșitul volumului, întrucît în bună măsură cartea de față e opera lor). Asta nu impietează însă asupra valorii colecției. Am urmărit în paralelă o serie de balade și colinde din *Folclor din Oltenia și Muntenia* cu variantele similare din G.Dem.Teodorescu și trebuie să mărturisesc că ele nu mi s-au părut — nu numai în cazuri izolate, ci chiar în ansamblu — întru nimic inferioare. În orice caz, selecția din volumul aici în discuție evită un neajuns al majorității colecțiilor noastre de folclor: acela al inegalității valorice a pieselor publicate (reflex al însăși realității fenomenului).

Autorul studiului introductiv ridică problema autenticității materialului folcloric cuprins în „arhiva" lui Gr.Crețu, socotind că în multe cazuri acesta poartă amprenta culegătorilor

* În *Folclor din Oltenia și Muntenia. Texte alese din colecții inedite*, vol. V, Editura Minerva, București, 1970, 762 p.

Evident, era firesc ca personalitatea acestora să se reflecte în grade diferite în materialul oferit profesorului Creţu. Mentalitatea epocii înlesnea din plin o atare atitudine. Considerăm totuşi că, avînd de-a face cu elevi — deci cu persoane care nu-şi formaseră încă o opinie proprie asupra fenomenului artistic popular şi care se străduiau să fie cît mai conştiincioşi în munca lor, spre a-l mulţumi pe profesor —, gradul de autenticitate ar trebui să fie, în principiu, mai ridicat decît în cazul altor culegeri efectuate de învăţători sau preoţi (Ne referim la răspunsurile la chestionarele lui B.P.Hasdeu şi N.Densuşianu şi chiar la culegerile efectuate de mulţi dintre folcloriştii noştri, începînd cu Alecsandri şi Athanasie Marienescu).

Oricum, culegătorii creaţiei populare din arhiva lui Gr. Creţu au intervenit prea puţin în textul baladelor şi al colindelor, al poeziei obiceiurilor tradiţionale, în genere. Condeiul lor se simte însă, cum era şi de aşteptat, în cadrul pieselor lirice. Dar şi aici intervenţia lor e discutabilă. S-ar putea ca modificările din perspectiva literaturii scrise să fie datorate altor persoane decît celor cărora le aparţin caietele oferite profesorului Creţu. Şi unele exemple sînt date chiar de Ov.Papadima. Cu atît mai mult, cu cît din descrierea d-sale reiese că în arhiva lui Gr.Creţu se află nu numai caiete cu culegeri special efectuate pentru acesta, ci şi caiete miscelanee aparţinînd elevilor. Or, prezenţa în aceste caiete a unor piese folclorice retuşate din sfere foarte diverse nu este concludentă pentru atitudinea de „culegător" a unui anume elev, întrucît caietele respective, predecesoarele albumelor de cîntece şi amintiri de astăzi, pe care de multe ori Gr.Creţu le va fi confiscat la orele sale, vehiculează un material artistic eterogen, purtînd adînc întipărită pecetea intervenţiilor de factură livrescă. Fapt stimulat, de altfel, de caracterul intim al albumelor, în care posesorii lor nu numai că reţineau cîntecele, poeziile, suvenirurile, aforismele, glumele preferate, dar făceau adesea ei înşişi numeroase însemnări cu caracter artistic.

Desigur, prin vechimea, amploarea şi valoarea ei artistică, arhiva lui Gr.Creţu are o însemnătate deosebită pentru folcloristica română. Ea ne face însă să ne gîndim cu acuitate la rostul unor culegeri similare ca gen în contemporaneitate. Numeroşi iubitori ai creaţiei populare, în special profesori, efectuează astăzi în diverse locuri din ţară, în mod personal sau cu ajutorul elevilor, culegeri de folclor, convinşi fiind că participă la o operă de „salvare" a bunurilor anonime. Adevărul e însă că tocmai stadiul de răscruce în care se află cultura noastră populară în momentul de faţă impune depăşirea acestei modalităţi diletante de adunare a faptelor artistice. E necesară o prospectare în adîncime şi sistematică a fenomenului spre a putea distinge măcar acum diversele ei legi şi criterii care au guvernat-o. Munca acestor sîrguincioşi profesori s-ar cuveni îndrumată tocmai spre asemenea aspecte de cea mai mare importanţă, atît în plan naţional, cît şi universal. Ţărănimea noastră trece prin prefaceri structurale. Mîine ne va fi foarte greu să aflăm ceea ce astăzi putem încă afla cu uşurinţă sau cu destulă uşurinţă despre acest fenomen atît de interesant pe care îl reprezintă cultura populară. Poate că ar fi cazu să se înceapă munca de elaborare a atlasului folcloric român şi să se iniţieze o seamă de anchete privind viaţa diverselor specii populare.

Revenind la volumul ce ne-a prilejuit rîndurile de faţă, nu putem încheia fără a releva interesul deosebit al studiului introductiv, datorat lui Ov.Papadima, care deschide numeroase perspective într-o serie întreagă de direcţii. Pornind de la materialul folcloric publicat de A.Millea şi I.Stănculescu, Ov.Papadima face o seamă de consideraţii privind viaţa de ansamblu a folclorului, revenind asupra unor aspecte îndrăgite de d-sa, cum ar fi relaţia dintre folclorul rural şi cel orăşenesc, dintre literatura populară şi cea de tip citadin ş.a. Cîştigat de frumuseţea colindelor, Ov.Papadima întreprinde o amplă cercetare a acestora, încît partea dedicată colindei ar putea figura ca un studiu de sine stătător asupra problemei, într-atît se detaşează prin extindere şi interes general.

Ţinînd cont de toate cele de mai sus, semnalăm cu bucurie apariţia volumului *Folclor din Oltenia şi Muntenia.*

I. Oprişan

NICOLAE BALOTĂ, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970

Nu trebuie să ne mire paradoxul că o *operă* de vreo 30 de pagini este comentată într-o carte de 160, pentru că, neîndoios, despre ,,paginile bizare'' ale lui Urmuz nu se poate scrie nimic sau se poate scrie foarte mult, în fond cu aceeași îndreptățire — în funcție de conceperea unui anume fel de literatură, a cărei structură artistică se vrea într-un dezacord creator cu multiseculare tradiții... Din acest punct de vedere, scrierea lui Nicolae Balotă are două calități esențiale, fără de care ea n-ar fi devenit posibilă : este un *eseu*, în sensul originar al cuvîntului (,,eseistul urmează un itinerar întortocheat, nesigur, neplanificat dinainte, și ne invită să-l urmăm ca tovarăși de drum, confidenți, prieteni, nicidecum învățăcei'' — vezi *Euphorion*,. E.P.L., 1969 p. 10), și probează o judecată critică imparțială, istoric cuprinzătoare (,,încercînd să punem într-o paranteză critică orice fervoare apologetică, vom explora, în toate ungherele lui, acest microcosm, cercetîndu-i nu numai structurile interioare, ci și relațiile, corespondențele cu alte opere mai noi ori mai vechi'' — p. 39).

Într-adevăr, structura *încercării* lui Nicolae Balotă aplicată lui Urmuz pare chiar să depășească preocuparea principală a eseistului de a se apropia cît mai mult de obiectul cercetării sale ; criticul își adecvează metoda atît de mult universului urmuzian, încît scrierea sa însăși devine un fel de caleidoscop critic — în care cele cîteva cristale urmuziene, luminate din variate unghiuri, așezate în diverse combinații, scapără culori stranii, alcătuiesc infinite imagini semnificative. Din acest motiv, chiar unele repetiții sînt de fapt variațiuni pe aceeași temă, autorul studiului posedînd și o captivantă tehnică a amînării, enunțînd în analiză temele viitoarelor secțiuni. Că această carte despre Urmuz este un eseu scris dintr-o poziție intermediară ce se vrea obiectivă o dovedesc și extremitățile interpretărilor lui Nicolae Balotă ; pe de o parte, premisa ,,depășirii unui stadiu inițial, al înțelegerii superficiale și al amuzamentului, pentru a te apropia de esența prozelor lui Urmuz'' (p.38), ca și multele, dar sumarele comparații cu Jarry, Kafka, Beckett, Camus etc., pe de altă parte, constatarea că ,,în acest mic univers din care divinul a fost izgonit, abundă riturile, ceremoniile de tot felul'' (p.99), cele mai multe fiind găsite de eseist ,,misterioase, bizare'' (p. 100) sau ,,acte fără sens'' (p.101). Dar dacă anume similitudini cu Jarry, Kafka, Beckett ș.a. pot fi stabilite, Urmuz e dintr-o lume mult depărtată de aceea rațională și semnificativă a lui Camus și a altora. Deși, ca și la Kafka, oricît ar fi de greu pentru prozele lui Urmuz, ar trebui să încercăm găsirea unui sens, a unei oarecare simbolistici sau substituiri de planuri. Pentru că, în fond, e detectabil oriunde în opera urmuziană un regret amar, ironic, pentru absurdul existenței moderne, în care vechi obișnuințe s-au aglomerat, s-au amestecat, au proliferat, uneori chiar s-au vidat de orice înțeles, păstrîndu-și totuși forma de altădată, ca o carapace strîmbă și incompletă... Amărăciunea și ironia urmuziană constituie umoarea stabilă și cenzurantă a unui artist pentru care literatura este sublimă și futilă în același timp, conducîndu-l la o sigură ratare. Poate Nicolae Balotă merge prea departe cînd vede aci izvorul unei *revolte* urmuziene, însă raționamentul e just : ,,Revolta care alege ca armă absurdul este, în fond, o atitudine ironică în fața iraționalității unei lumi'' (p.115). Tot așa cum numai o atitudine critică bivalent-înțelegătoare, și pentru arta tradițională, și pentru arta modernistă, putea să conducă la *semnificația parodică esențială* a operei lui Urmuz ; pînă într-atît încît chiar actul inițial, de comunicare, al literaturii e contestat : ,,În universul fictiv al lui Urmuz — observă eseistul — comunicarea aduce suferință. Nu este această tristă «concluziune» a autorului motivul pentru care eroii săi nu comunică niciodată direct, nu vorbesc niciînd în numele lor, autorul nu utilizează vorbirea directă, motivul pentru care stilul acestei narațiuni e întotdeauna acela al relatării ?'' (p.111). Dar o astfel de teză asupra operei urmuziene nu se poate susține decît prin demonstrarea unei maxime lucidități critice și a unei înalte conștiințe artistice ale autorului ei, greu de presupus și acceptat la cel care a fost umilul grefier Demetru Demetrescu-Buzău (vezi îndeosebi amintirile lui G. Ciprian). Ceea ce criticul reali-

zează nu numai prin evocarea ,,legendarei lăzi în care Saşa Pană a văzut teancuri groase de manuscrise acoperite cu scrierea măruntă a lui Urmuz, cuprinzînd aceleaşi cîteva texte transcrise, modificate, pline de ştersături, de corecturi, amendate, chinuite la nesfîrşit" (p.138), dovadă a unei ,,scrupuloase conştiinţe stilistice" (p.124), dar şi prin analiza intrinsecă a operei, în care ,,nu găsim" doar o ,,vagă asociere externă de imagini şi idei" — cum credea chiar Călinescu — ci o foarte precisă, voită, ordonată asociere internă. De altfel — scrie Nicolae Balotă, nuanţînd înţelegerea autorului analizat — însăşi căutarea, intenţionalitatea, ca şi acurateţea scrierii neîncetat supusă corecturilor elimină posibilitatea unei creaţii-joc, după cum, fără îndoială, ,,metoda" lui Urmuz nu era aceea a unui dicteu mai mult sau mai puţin automat (p.129). Rămîne totuşi ca un deziderat necesar o mai cuprinzătoare şi mai profundă înţelegere a personalităţii obscure şi disimulate a creatorului acelei stranii galerii de cupluri sub semnul apocalipsei — Pilnia şi Stamate, Ismail şi Turnavitu, Gayk şi Nepoata, Cotadi şi Dragomir, Algazy et Grummer... Pentru că aşa, în ciuda unor date biografice inedite, şi chiar a unor aluzii de interpretare psihanalitică, freudiană (p.48, 73, 74, 134), figura legendară misterioasă, de o comică seriozitate tragică, transformată mai apoi în mit, titlu de revistă şi patron de curent literar, se raportează prea puţin la opera de o unicitate genială pe care o alcătuiesc puţinele ,,pagini bizare".

Cît priveşte analiza în sine a operei urmuziene, ea are nu numai meritul de a fi prima mare întreprindere care depăşeşte *de plano* problematica acceptării ei ca literatură, dar şi pe aceea de a închega cîteva sinteze remarcabile prin perspectivă şi profunzime. Îndeosebi e de relevat conceperea rotundă şi semnificativă pe care Nicolae Balotă fundează scrierile lui Urmuz în totalitate, valoarea estetică inclusă în creaţia de un ,,caracter cosmotic" : ,,Trebuie să observăm — notează criticul — că o lectură atentă a acestor texte revelează un univers fictiv, creat de un scriitor a cărui intenţionalitate nu poate fi pusă la îndoială, univers cu structuri şi linii de forţă interne, univers organizat într-un întreg de sine stătător şi comunicîndu-se ca atare" (p.38—39). De asemeni, este remarcabilă înţelegerea acestei opere ca o subtilă parodie a caracterologiei literare, un fel de mărturie desperată în faţa dezagregării moderne a personajului clasic, depusă de un ,,moralist puţin mizantrop, avînd un ochi ascuţit, extrăgînd din observaţiile sale o voluptate amar-umoristică" (p.40). În fine, trebuie să mai notăm excepţionalitatea unei secţiuni ca cea intitulată *Omul mecanomorf*, cu toate trimiterile care, prin asociaţiile neaşteptate (posibile influenţe ale cinematografului) şi prin implicaţiile ipotezelor asupra raporturilor ,,monstruoase" interregnuri şi între om şi obiecte, repune în adevăratele ei drepturi opera unui artist atît de controversat încă precum este Urmuz ; şi să regretăm circumspecţia, totuşi, a eseistului în a-şi aplica mai concret analiza unor simboluri urmuziene obscure, pentru a propune, dacă nu dezlegări, cel puţin similitudini, substituiri, corespondenţe...

Marcel Duţă

NICOLAE CIOBANU, *Ionel Teodoreanu**

În sfîrşit o monografie despre Ionel Teodoreanu ! Aşteptată de mult, putea să mai întîrzie încă. Motivul e lesne de înţeles şi invocat şi de autorul studiului de faţă, N.Ciobanu : neputinţa detaşării de autor, greutatea obiectivării. Sensibilului Teodoreanu nu-i uşor să-i aplici regimul critic ca unui Camil Petrescu. Pornind totuşi să scrii o asemenea carte, neajunsurile te întîmpină la tot pasul. Scriitor iubit, mai mult, adulat în epocă, înconjurat cu o aură de mister, Ionel Teodoreanu a suscitat un interes imens. Figura lui intrase deja în legendă încă de pe cînd trăia, ca a unui Leonard sau Rudolf Valentino.

* Editura Minerva, 1970.

Cît de grea devine în felul acesta sarcina biografului, care are la-ndemînă documente ce reflectă o viaţă banală, obişnuită, atît de îndepărtată de imaginea pe care opera romancierului o crease şi o întreţinuse ani de-a rîndul. Uimirea şi neplăcuta surpriză a cititorului se va răzbuna, evident, pe monografist. Intuind acest lucru, N.Ciobanu îşi avertizează încă de la început lectorii de paradoxul teodorenian, de dedublarea om/artist. Pe de o parte omul, care duce o viaţă prin nimic deosebită de a semenilor săi, pe de alta artistul, care drept compensaţie îşi proiectează ,,himerele-i atît de dragi în cîmpul celei mai pure ficţiuni literare" (p.10.) De aceea, actul creator nu e pentru el nici pe departe un calvar, ci ,,forma cea mai pură a stărilor de jubilaţie, de bucurie existenţială deplină" (p.89).

O posibilitate foarte ademenitoare ar fi fost suprapunerea personajelor romaneşti cu însuşi autorul lor (la aceasta conducînd şi unele similitudini biografice). Dar, în felul acesta, s-ar fi comis un neadevăr literar, fiindcă Ionel Teodoreanu, chiar dacă pleacă de la nişte personaje reale, ,,demonstraţia epică propriu-zisă ţine de cea mai pură invenţie fabulatorie" (p.9).

Tot ceea ce poate folosi biograful cu cugetul împăcat sînt lucrările memorialistice (*În casa bunicilor*, *Masa umbrelor*, *Întoarcerea în timp*), lucru care, de fapt, se şi întîmplă.

În fond, accentul în monografie nu cade pe viaţa scriitorului, ci, mai ales, pe opera sa. Greutatea constă în a discerne cît şi ce mai rezistă din creaţia lui Teodoreanu pînă astăzi. Atent la nuanţe, N.Ciobanu porneşte la o analiză minuţioasă, pentru a decanta valoarea de nonvaloare.

Particularităţile structurale ale creatorului se impuneau a fi explicitate din capul locului Astfel, sensibilitatea sa, cu totul ieşită din comun, pe de o parte, iar pe de alta sentimentul nostalgiei trecutului, ce răzbate în oricare dintre operele teodoreniene. Argumentele pe care monografistul le invocă sînt atît de ordin biografic, cît şi de ordin social-istoric. Nu poate fi întîmplător că din partea bunicilor din ambele părţi ,,scriitorul se bucură de înaintaşi avînd hrisoave sigure şi de prestigiu în istoria social-culturală a Iaşului din a doua jumătate a veacului trecut" (p.22). Mai mult, tatăl romancierului — Alexandru Teodoreanu — ,iubitor de literatură, nutrea speranţe (şi se pare că nu vane) în acest domeniu de creaţie.

Tradiţiile literare conservate de familie hotărăsc destinul micului Hipolit. Contactul copilului cu doi dintre cei mai mari poeţi români — Alecsandri şi Eminescu — nu este livresc (ca la atîţia alţii), ci prin intermediul amintirilor bunicilor şi părinţilor, pentru care Alecsandri (rămăsese ,,unul de-al nostru", ,,Conu Vasile".

Dar sentimentalismul organic al lui Teodoreanu e dublat de o tristeţe a aducerilor aminte, a vremurilor trecute. Aceasta ar fi una din trăsăturile ,,caracterologiei artist ce moldovene". Interesantă şi pătrunzătoare ni se pare, în acest sens, distincţia pe care N.Ciobanu o face între structurile artistice ,,regionale", tipul moldovean robit ,,glasului amintirilor" e opus celui muntean, care-şi ,,reprimă nostalgiile după vremurile apuse trăind afectiv prin ceea ce-i oferă prezentul" (p.12), şi întrucîtva asemănător celui ardelenesc", solicitat de coarda durerii sociale şi a înstrăinării naţionale" (p.12). Dar dacă la primul viziunea istoriei, deşi tulburătoare, este totuşi intimă, la cel din urmă biografia individului este absorbită de fluxul socialului, subordonată lui. Operînd această disociere, criticul îl introduce pe romancier într-o familie de spirite ce numără scriitori ca : D.Cantemir, Negruzzi, Alecsandri, Creangă, Eminescu, Ibrăileanu, Sadoveanu etc.

Avînd o bună cunoaştere a literaturii române şi mişcîndu-se dezinvolt în cadrul diverselor curente literare, N.Ciobanu subliniază un fapt ce clarifică noţiunea de scriitor ,,la modă". În epoca interbelică se constituie şi se impune ca realitate opinia publică literară. Acest lucru determină un fenomen de sincronizare între gustul epocii şi produsul literar emis. Cîţiva dintre scriitori, ,,creatori nu întotdeauna animaţi de ambiţia de a impune, cu preţul unor mari riscuri şi îndrăzneli, necesitatea unor revizuiri radicale ale gustului public deja constituit" (p.16), vin în întîmpinarea acestui gust. Printre ei se numără Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu (în proză), Victor Eftimiu (în teatru) şi Ion Minulescu (în poezie). Concesiile pe care astfel de creatori le fac publicului explică şi limitele operei lor, părţile ei caduce.

Un merit deosebit al monografiei este acela de a fi arătat noutatea operei teodoreniene în contextul literar al epocii. Impunîndu-se ca evocator al copilăriei și adolescenței, romancierul a reușit o introspecție în miezul psihologic al fenomenului. Prin aceasta s-ar deosebi de V.Alecsandri, C.Negruzzi, I.Ghica, care, deși evocă întîmplări din anii tinereții, o fac detașat, cu ochii omului matur. Singur Creangă reușise o totală uitare de sine, o derogare a vieții, dar o făcuse în așa fel, încît nimeni vreodată nu i-a mai putut călca pe urme.

La Teodoreanu se observă (altfel decît la scriitorul humulești*an*) o tendință permanentă de idealizare romantică, de exacerbare și transcendere a datelor realității într-un univers mirific. N.Ciobanu îl apropie, pe această latură, de Matei Caragiale. Dar la Matei Caragiale acest „parvenitism" himeric cobora și-n cadrul vieții zilnice, făcîndu-l ridicol, pe cînd la autorul *Medelenilor* se consumă numai în perimetrul ficțiunii sale artistice.

De aici pornește criticul pentru a defini termenul de „medelenism", pentru că în accepția sa „medelenismul" nu e doar o metaforă-simbol, ci e un concept de natură existențială, alcătuit din elemente de-un autentic realism psihologic, pătrunse de poezie, ce izvorăsc din idilismul de structură al romancierului, și din elemente social-ideologice, ce decurg din idilismul programatic, ideologic. Aceste din urmă elemente constituie sursa „medelenismului" în aspectele lui discutabile. Consecința în plan estetic este crearea unor personaje teziste și neconvingătoare ca Moș Gheorghe din *La Medeleni*.

Conferindu-i un spațiu amplu și o importanță hotărîtoare în economia lucrării, N.Ciobanu sesizează și particularitățile de construcție ale trilogiei *La Medeleni*. Deși ciclică, ea nu urmează legile romanului de tip clasic, unde firul narativ este urmărit cu rigurozitate, ci aici trecutul este retrăit, dispărînd hotarele dintre „fluxul memoriei și prezentul relatării". „Se creează, astfel, impresia unui prezent narativ atotcuprinzător, ceea ce sporește considerabil sentimentul autenticității" (p.134). De aici derivă și eclectismul modalităților de expunere : eseu, reportaj, poezie pură etc.

Încredințat el însuși că arcul de boltă al operei teodoreniene este romanul *La Medeleni*, autorul monografiei își organizează o bună parte din material în funcție de această operă : **Preludii la trilogia Medelenilor** (*Jucării pentru Lily, Ulița copilăriei*) ; **Trilogia Medelenilor.** (*Hotarul nestatornic, Drumuri, Între vînturi*) ; **Reminiscențele trilogiei La Medeleni** (*Bal mascat, Prăvale Baba*).

Celelalte romane sînt o tentativă, de cele mai multe ori nereușită, a lui Teodoreanu de emancipare de sub tutela, devenită tiranică, a *Medelenilor*. Criticul intuiește cu finețe dramatica luptă pe care romancierul a dat-o aproape întreaga viață pentru a se sustrage constrîngerii propriei sale capodopere.

Explicit și declarat a făcut-o în *Arca lui Noe*, unde, după părerea monografistului, a reușit : „Prin urmare, zice că, în *Arca lui Noe*, victoria scriitorului asupra sa constă în evident sporitul proces de supunere a vibrației lirice la necesitățile epicului" (p.216).

Dar multe din romanele lui Ionel Teodoreanu sînt astăzi respinse în numele bunului-gust și al simțului artistic : *Fata din Zlataust, Fundacul Varlaamului, La Porțile nopții, Hai Diridam, Zdrulă și Puhă*. Atent și lucid, autorul monografiei sesizase chiar într-un roman ca *La Medeleni* unele alunecări ce prevesteau erorile de mai tîrziu : „Sînt carențe care, dublate de punerea în circulație a unor personaje total înrobite instinctului erotic, consemnat exclusiv la treapta biologică, vor duce spre o serioasă scădere a valorii artistice în multe din romanele scriitorului (*Crăciunul de la Silvestri, Golia* (vol.II), *Secretul Anei Florentin, Hai Diridam* și, parțial, *Tudor Ceaur Alcaz*)" (p.162—163).

Mînuind o bogată bibliografie și citînd deseori autorități în materie, N.Ciobanu își delimitează de fiecare dată atitudinea față de oricare din opinii, aducînd argumente întemeiate și convingătoare. Informată și pătrunzătoare, monografia constituie o reușită tentativă de pătrundere în universul lui Teodoreanu.

Deşi o bună parte din opera romancierului nu mai rezistă azi, totuşi legenda nu s-a destrămat :„... generaţiile noi de cititori (dacă avem în vedere şi recordurile de tiraje deja obţinute de scriitor în faza redescoperirii sale editoriale), oricît de mult ar aparţine unui alt timp istoric, cu mentalităţile sale specifice, nu şovăie în a da cîştig de cauză celor mai umani dintre eroii lui Ionel Teodoreanu şi de a adera la exaltările şi la înfiorările lirice din opera sa" (p.251).

Dorina Grăsoiu

MIRCEA BERINDEI, *Nicomahos*

Tipărită în Editura „Albatros", lucrarea *Nicomahos*, de Mircea Berindei, nu trebuie să deruteze asupra semnificaţiei pe care o cuprinde. Căci o poate face, paradoxal, tocmai prin pluralitatea calităţilor de care dispune. „*Nicomahos* apare ca un dialog filozofic „despre fericire şi înţelepciune". Şi astfel, s-ar crede că nu pretinde a fi decît o expunere de concepţii şi doctrine filozofice, care facilitează contactul unui public larg de cititori cu ideile cele mai abstracte din gîndirea teoretică europeană. Şi o face graţie formulărilor de o claritate ireproşabilă. Într-adevăr, e şi acesta un merit al lucrării, dar nu cel fundamental.

Aceeaşi formă dialogată surprinde cititorul prin frumuseţea replicilor, care, dincolo de preciziunea ideilor, anexează o mulţime de nuanţe, ce ţin de reflexul gîndirii în sensibilitate, şi care însoţesc spiritul uman în căutarea dramatică a adevărului. Ceea ce transformă personajele dialogului, concepute iniţial ca simple artificii tehnice, în autentice personaje de dramă şi dezvoltă, mai ales în final o tensiune psihologică demnă de o tragedie ca atare.

Se pare că însuşi autorul nu şi-ar fi propus mai mult. Decît o discuţie liberă în care se confruntă diferite atitudini filozofice : raţionalistă, mistică, sensualistă, discuţie în care evită „soluţiile dogmatice, cu pretenţii de a fi definitive" : „Voim să atragem atenţia asupra primejdiilor stîrnite de extreme...".

Ceea ce omagiază autorul sînt „neliniştile şi căutările", „cărora li se datorează, în foarte mare parte, descoperirile ştiinţifice, marile invenţii, cultura şi civilizaţia, literatura şi artele, cu alte cuvinte, progresul societăţii omeneşti".

Aşadar, autorul nu intenţionează decît un elogiu al căutării în sine. Şi se fereşte de soluţiile dogmatice şi de extreme. Dar lucrarea spune mai mult decît a fost voinţa autorului. O contradicţie se naşte atunci, între intenţie şi finalitate. Una fericită.

Cum se întîmplă această contradicţie ? Prin complexitatea structurii spirituale a oricărui scriitor. Indiferent că aceasta se exteriorizează în poezie, în proză sau într-o lucrare de filozofie.

De aceea vom încerca o analiză de factură genetică a lucrării lui Mircea Berindei. Metoda va părea, poate, inadecvată. O analiză genetică presupune înţelegerea operei pornind de la cunoaşterea omului, a structurii sale psihice. Dar Mircea Berindei se află la prima sa carte şi, în afară de nume şi de o scurtă prefaţă, nimic, se pare, nu ni se comunică despre autor. Totuşi, cu atenţie, se poate vedea că lucrarea dezvăluie, dincolo de conţinutul ei, şi un portret moral al autorului. Relevîndu-l pe acesta, în linii generale, îi vom căuta apoi reflexul în problematica lucrării, şi-i vom afla mai bine semnificaţiile.

Mircea Berindei este, ca şi personajul său Nicomahos, un neliniştit şi un căutător al adevărului. Îi e proprie (în sens, se va vedea, bun) o temă structurală. Prin aceasta se diferenţiază de Nicomahos. Personajul se avîntă în experimentarea soluţiilor extreme, mistice sau existenţialiste ; autorul îl avertizează, temător, şi-l trage înapoi pe terenurile certe ale raţionalismului. Temerea se îmbină cu pioşenia Mircea Berindei e un admirator şi un credincios al marilor sisteme de gîndire, produse de umanitate cu o referinţă vizibilă pentru spiritul antic, raţionalist. Şi, ca orice bun credincios, îşi măsoară şi-şi înfrîge ambiţia de a inventa, de a da glas unor soluţii proprii, suspectîndu-se pe sine, modest, de erezie.

Fuga de invenţie şi de „soluţii decisive" mai are şi o altă cauză. Autorul, se vede, cunoaşte puterea cuvîntului, a gîndului exprimat ; ştie că influenţa ideii poate fi constructivă, dar în

multe cazuri şi nefastă. Istoria e plină de consecinţe tragice, din Antichitate, prin evul mediu, epoca modernă şi contemporană cea mai recentă ; cînd însuşirea fanatică a unor idei, chiar juste în sine, conduce la tulburări şi cataclisme în planul social şi etic.

De aceea autorul lui *Nicomahos*, observînd experienţa lumii, se cutremură, probabil, la gîndul că, fără voia sa, cuvîntul său poate fi cauza unor asemenea dezechilibruri în viaţa paşnică a umanităţii. El apreciază numai căutarea adevărului în sine, de către fiecare individ în parte. Nu îndeamnă la altceva decît la efortul singular de a gîndi şi a găsi propria soluţie, de preferinţă pe cea mai raţională şi etică.

De aceea îl invită pe cititor nu la încorporarea în oastea unei doctrine, ci la un banchet de idei. Îi prezintă o listă a menuurilor spirituale şi i le oferă în cea mai aleasă reţetă : preciziunea şi frumuseţea formulărilor sînt uimitoare, şi rar se poate întîlni într-o lucrare de filozofie un stil mai curat, mai elocvent, mai atractiv.

Te interesează să ştii ce e viaţa şi ce e lumea ? Problema ontologică şi problema epistemologică ! Iată cum au fost rezolvate de-a lungul veacurilor, iată teoriile şi dogmele, ţi le ofer (căci poate spune aceasta) distilate sau şlefuite, ca pe nişte esenţe sau pietre preţioase, spălate de impurităţi. Încîntă-te, uimeşte-te, dar pe urmă vino-ţi în fire, şi abia apoi alege ! Dar alege-o pe aceea care nu va afecta cu nimic echilibrul raţional ce defineşte condiţia noastră ontică.

Uşor de zis, dar greu de realizat ! Căci, pornit pe fapta cunoaşterii, spiritul uman nu se opreşte pînă nu ajunge la o imagine totală a universului. Demonul cunoaşterii e mai puternic decît fiinţa ontologic raţională.

Nicomahos, fiul lui Aristoteles, e nemulţumit de raţionalism, de ,,bunul-simţ inteligent'', profesat de umanitatea antică.

El nu crede, precum autorul, că ,,echilibrul raţional'' e ,,valabil şi de bun-gust întotdeauna''. Ba, îl consideră suficient şi mercantil. Pune la îndoială raţiunea şi caută suporturile fiinţei şi ale cunoaşterii dincolo de ea, în extaz şi în credinţa mistică. Autorul nu-l reţine din drumul rătăcirilor extraraţionale, dar îşi propune să-l pedepsească. Îi scoate din nou în cale raţionalismul (întruchipat acum de Niké, Cîrmaciul, şi din nou de Aristoteles).

Rătăcirile se încheie, şi Nicomahos gîndeşte acum aproape în cuvintele autorului (din prefaţă) :

,,Simt o invincibilă nevoie de perfecţiune, dar totodată şi o repulsie iremediabilă faţă de dogme, faţă de tot ce nu pot verifica''.

Nicomahos revine în Grecia, hotărît parcă să readopte condiţia etică a bunei măsuri. Autorul îşi învinge personajul.

Dar numai aparent. Căci în ultimă instanţă victoria şi-o adjudecă Nicomahos. Doar că între timp mută disputa din planul epistemologic în cel ontologic. Cunoaşterea ia sfîrşit cu înfrîngerea soluţiilor extreme, de care autorul se teme atît de mult. Cunoaşterea e o problemă riscantă şi irezolvabilă în limitele condiţiei raţionale. Şi Mircea Berindei nu înţelege să renunţe la raţiune, în favoarea stărilor extatice şi revelatorii, deoarece acestea promit mult şi oferă puţină certitudine. Dar lămurită (sau nelămurită) astfel, problema cunoaşterii, problema vieţii rămîne încă neelucidată. Nicomahos respinge şi aici filozofia măsurii : Întors în Grecia, nimereşte în cetatea Tebei, copleşită de molime. Nicomahos renunţă din nou la echilibrul raţional, se avîntă în pericole, îi îmbrăţişează, îi mîngîie, îi vindecă pe bolnavii Tebei. O altă soluţie extremă. Locuitorii sînt salvaţi, dar Nicomahos se molipseşte şi moare. Deducţia ar fi că problema existenţei este o problemă de etică. Aici autorul se lasă învins de personaj. Finalul lucrării intervine cu o idee aleasă şi plină de însemnătate. Problema epistemologică trebuie subsumată problemei ontologice. Cunoaşterea e limitată şi riscantă. Ea trebuie schimbată, ierarhic, cu problema existenţei ; iar sensul fundamental al existenţei este sensul moral.

Astfel *Nicomahos* ne relevă o filozofie etică, în spiritul modern, prometeic (Tudor Vianu arăta în *Filozofia culturii* că prometeismul este o trăsătură a epocii moderne).

La fel ca în *Faust*, Mircea Berindei face ca neliniștea căutătorilor să se convertească în acțiunea morală închinată omului. Concluzie mai presantă pentru vremea noastră, cînd avîntul civilizației aruncă în desuetudine (într-un mod nefericit) problema etică, problema de fond a existenței.

Marian Vasile

VLADIMIR TSCHITSCHEROW, *Russische Volksdichtung* (Poezia populară rusă), în redactarea lui Erhard Hexelschneider, Berlin, 1968, Akademie Verlag, 351 p. + note + index nom.

Din prelegerile de poezie populară rusă, ținute de profesorul Vladimir Cicerov, titularul catedrei de folclor a Universității Lomonosov și unul din cei mai remarcabili folcloriști sovietici, prelegeri strînse într-un volum în 1959, Erhard Hexelschneider a făcut o lucrare destul de originală, pentru uzul cititorilor și cercetătorilor germani. Prelucrarea s-a făcut în baza unei traduceri datorate Annemariei Hexelschneider și a apărut recent, ca al 44-lea volum — ultimul — editat sub auspiciile Institutului pentru etnografia germană (Institut für deutsche Volkskunde) din Berlin.

Desigur că în linii mari lucrarea păstrează textul originalului și caută să rămînă în linia ideologică trasată de Cicerov. Prelucrătorul a considerat totuși util, ba chiar necesar, să facă importante modificări, care se referă nu numai la formă, ci uneori chiar la conținutul cărții originale. Astfel, din punctul de vedere al formei, Hexelschneider a adus îmbunătățiri de compoziție și de stil. Din punctul de vedere al conținutului, aportul prelucrătorului este de asemenea evident, întrucît uneori a fost scurtat textul original, prin omiterea unor pasaje mai neînsemnate sau neinteresante pentru cititorul german, alteori, în schimb, a fost îmbogățit, prin adăugirea de date noi, necunoscute autorului, aduse de rezultatele cercetărilor marxiste obținute în acest domeniu după moartea sa. Unde a fost cazul, prelucrătorul nu s-a sfiit chiar să fie de altă părere cu autorul volumului, dacă din punct de vedere ideologic cercetări mai proaspete infirmau părerile lui Cicerov. Năzuința sa a fost tot timpul să pună de acord lucrarea cu rezultatele definitive de azi ale ideologilor marxiști.

În conceptul de poezie populară folosit de Cicerov intră creația poetică populară, lirică sau de altă natură, literatura populară sau literatura orală și în general *creația colectivă a maselor populare, o artă care este produsă de popor.* În ce privește raportul dintre termenul de poezie populară și cel de folclor, Cicerov arată că acesta din urmă nu are în U.R.S.S. accepția largă de care se bucură în străinătate (= totalitatea culturii spirituale și materiale a poporului), ci una mai îngustă, el fiind utilizat, mai cu seamă după Revoluția din Octombrie, aproape numai pentru poezia populară, unde intră și muzica populară.

Cercetînd obiectul și caracteristicile poeziei populare ruse, autorul subliniază caracterul *de clasă* al acesteia și legătura sa indisolubilă cu viața poporului rus. Ea s-a dezvoltat ca artă laică a maselor populare și ca artă profesională a actorilor medievali, a povestitorilor vaganți de basme și a cîntăreților *scomoroh*, care îi dădeau caracterul net de clasă, potrivnic aristocrației laice și bisericești feudale. Aceasta, la rîndul ei, căuta, pe cît putea, să suprime poezia populară potrivnică ei.

Analizînd dezvoltarea științei folcloristice rusești, Cicerov menționează că folcloriștii au manifestat un interes mai pronunțat pentru poezia populară abia prin secolul al XVII-lea și mai ales al XVIII-lea, ca urmare a dezvoltării ideii naționale în epoca burgheză. Înainte de această perioadă domina ideea religioasă, neprielnică nașterii interesului științific pentru o ramură profană. Autorul continuă analiza dezvoltării folcloristicii rusești pe anumite perioade: începutul secolului al XIX-lea, mijlocul lui, deceniile 1860—1880, perioadele dinaintea, din

timpul şi de după revoluţia din 1905, apoi perioada sovietică de după 1917. Pînă prin 1930, arată Cicerov, folcloristica rusă era dominată de concepţiile nemarxiste ale şcolii istorice, ale sociologiei vulgare şi ale partizanilor analizei formalistice a folclorului. Abia discuţiile din anii 1936—1937 au dat lovitura decisivă acestor păreri. Importante au fost contribuţiile lui Gorki, Iuri Socolov şi Marc Asadovschi. Cicerov relevă şi unele exagerări ale reconsiderării ştiinţei folcloristice prerevoluţionare („devaluare nihilistă", în cazul aprecierii lui Veselovschi etc.), ca şi alte slăbiciuni teoretice.

Capitolul următor al cărţii se ocupă de evoluţia istorică a poeziei populare în feudalism şi anume în sec. al XI-lea — al XV-lea, în timpul dezvoltării statului moscovit (sec. al XVI-lea şi al XVII-lea), în sec. al XVIII-lea şi apoi în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, adică în perioada decăderii feudal smului şi naşterii raporturilor economice capitaliste.

După această perspectivă istorică se examinează pe larg speciile poeziei populare *din feudalism*: bîline, cîntece istorice, basme, proverbe şi zicători, ghicitori, cîntece, poezii ale obiceiurilor din anotimpuri, din familie şi teatrul popular, apoi speciile din *perioada capitalistă*, pînă la revoluţia din 1905.

Pentru a ne face o idee despre complexitatea şi varietatea materialului tratat, să amintim doar cîteva titluri din capitolul despre acele *bîline*, care constituiau epopeea eroică a vechilor ruşi: originea bîlinelor (sec. al XI-lea), bîlinele din Kiev, cele despre Ilia Muromeţ, despre Alioşa Popovici, cele din ciclul galiţian-volhinic, din cel novgorodian, poetica bîlinelor, clasificarea lor, figurile de eroine etc.

Alte aspecte din capitolul despre cîntecele *istorice*: categoriile lor, perioadele lor (sec. al XVI-lea, prima jumătate a sec. al XVII-lea, cele despre Stenca Razin, cele din sec. al XVIII-lea, în deosebi despre Pugaciov), cîntecele istorice soldăţeşti, cele cu tematica războiului din 1812 etc.

Interesantă este şi legătura făcută de autor între perturbările politice din epoca de tranziţie spre capitalism şi modificările aduse de acestea în structura basmelor populare (figuri contradictorii, situaţii care nu puteau coexista, excluzîndu-se etc.), prin faptul că rapsozii nu asimilaseră încă noile schimbări trăite.

După fiecare capitol autorul indică şi culegerile de poezii populare cele mai răspîndite, cu titlul în rusă şi în germană.

Am amintit că partea finală a cărţii se ocupă de poezia populară din perioada capitalistă de pînă la 1905—1907. Se examinează apoi *poezia ţărănească* de la desfiinţarea şerbiei şi pînă la revoluţia din 1905: bîlinele, basmele, cîntecele de jelanie şi în deosebi *ciastuşele* (cimilituri), după care urmează cercetarea poeziei *muncitoreşti*, începînd cu reforma din 1861, care cuprinde şi genul specific al legendelor şi cîntecelor muncitoreşti *scazi*, în care se istorisesc episoade din lupta proletariatului contra patronatului etc.

Studiul lui Cicerov, în prelucrarea lui Hexelschneider, se opreşte la revoluţia d n 1905—1907.

Aurel Stoicanu

KV. CHVATÍK şi ZD. PEŠAT, *Poetismus*

Pentru literatura cehă, perioada interbelică a însemnat în principal desăvîrşirea procesului de integrare în fluxul artistic european şi impunerea pe plan universal a cîtorva personalităţi de primă mărime: J. Hašek, N. Nézval şi K. Čapek. Începutul acestei perioade, dominat de uriaşa zguduire materială şi morală a primei conflagraţii mondiale, s-a caracterizat printr-o problematizare a tuturor valorilor şi certitudinilor tradiţionale. Lumea — inclusiv cea lăuntrică a omului — se complică în mod considerabil. Psihicul individului modern, trauma.

tizat de ritmul civilizației secolului XX, devine de o sensibilitate exacerbată, cercetarea lui implicînd acum și straturile subconștientului. La rîndul lor, artiștii epocii încep să-și repună vechile întrebări referitoare la raporturile artei cu viața, la sensul și funcțiile acesteia, la locul creației artistice în societate. Exemplul cel mai pregnant al acestei neliniști gnoseologice ce bîntuia conștiințele vremii a fost mișcarea dadaistă. Cultivînd, pe de o parte, gluma și jocul cu cuvintele, iar pe de alta, automatismul întîmplării și înșiruirea mecanică a sensurilor acestora, dadaiștii s-au ridicat în cîteva rînduri (prin intermediul unui Apollinaire, Breton, Vaché, Tzara) pînă la o viziune filozofică sui-generis, al cărei principal pilon de susținere era absurdul.

Avangarda cehă postbelică — corespondentul foarte specific național al dadaismului — a crezut a fi descoperit în *lirism* modalitatea necesară modificării vechii viziuni asupra lumii. Principiul poeziei, înțeles ca dimensiune fundamentală a omului, e înălțat și la rangul de element central al întregii arte, și la cel de izvor al oricărei energii creatoare. Acestei prime etape a avangardei (cunoscută în istoria literară cehă și sub numele de *poetism*) i-au fost dedicate de-a lungul anilor multe exegeze, dintre care citäm contribuțiile esențiale ale unui Šalda, Mukařovský, Vaclávek, Kundera, Chvatík, Vodička, O. Sus etc. În linia acestei tradiții, una dintre cele mai semnificative și mai inteligent alcătuite lucrări despre poetism este eleganta și ampla antologie alcătuită și comentată de criticii Květoslav Chvatík și Zd. Pešat, apărută în 1967 la Editura Odeon.

Volumul cuprinde, într-o estetică dezordine, cele mai variate mărturii referitoare la tema propusă: fragmente din articolele corifeilor poetiști, pagini din *manifestele* mișcării și din statutul Uniunii artistice Devětsil, proclamații, poeme întinse și poezii scurte, proze, interviuri, reproduceri de picturi și de desene avangardiste indigene și străine, facsimile, traduceri etc. Vastul amalgam e însă numai aparent haotic, lectura atentă scoțînd la iveală o structură perfect închegată pe argumentul cronologic. Cartea (în afara addendei, alcătuită din postfață, o notă la ediție, o selecție a literaturii critice despre mișcare și un tabel cronologic) își dezvoltă cuprinsul în cadrul a șase capitole. Primul se ocupă de preistoria poetismului, adică de perioada ruperii sale din cadrul unic al artei *proletare* și de primele realizări artistice independente, *Culegerea revistei Devětsil* și *Viața II*.

Devětsilul (uniunea părții comunist orientate a generației postbelice) a fost fundată la 5 octombrie 1920, la Praga. Prima lui proclamație, din 6 decembrie 1920, afirma atașamentul deschis al membrilor societății față de clasa muncitoare și respingea categoric civilismul și cubismul modernist antebelic, adică fetișismul tehnicii dezumanizante. În aceste împrejurări, artei îi revenea misiunea de a contura imaginea idilică a unei noi împărății a iubirii și frăției umane.

Karel Teige, teoreticianul „en titre" al mișcării, susținînd în articolul său programatic *Imagini și preimagini*, din 1921, primatul vieții asupra artei, recomanda în același timp ca surse ale noii inspirații creația populară, jocurile copiilor și arta primitivă. În comparație cu naturalețea și prospețimea acestora, arta cubistă, cultivată de rafinați, îi apărea exegetului ca prea îngust artizanală, concentrată asupra propriilor probleme formale, indiferentă față de soarta omului. Semnificativ în acest sens este și faptul că pe Teige, în calitatea sa de critic plastic, nu-l interesau atît Matisse și Picasso, cît Rousseau și Chagall. Aceste concepții unilaterale, dar foarte acut specifice epocii, au declanșat polemici violente. Celor ce-i imputau accentuarea necesității restructurării sociale, Teige le-a răspuns în articolul *Cu noua generație*, în care apăra dreptul artiștilor la convingeri politice. Tot în 1922, într-o conferință publicată mai tîrziu cu titlul de *Noua artă proletară*, Teige și Seifert ridicau pentru prima oară problema consumului cultural al proletariatului urban contemporan, ca premisă a rezolvării umanismului noii arte. Preferințele acestuia pentru așa-numitele genuri literare periferice i-au condus pe autori la concluzia necesității înnobilării acestora cu scînteile adevăratei poezii.

Drumul pe care s-a mers în realitate a fost însă parțial altul, și anume acela al democratizării „artei înalte". Exemple concludente de înălțare a speciilor și motivelor „artei celei

mai modeste" le-au constituit interferențele circului cu poezia, teatrul, artele plastice, apoi imaginile groteşti ale filmelor lui Chaplin sau interesul pentru pictura naivă etc.

Anul 1922 e însemnat în istoria poetismului şi pentru faptul că atunci s-a produs întîlnirea lui Vitězslav Nézval (*cel care avea să devină bardul numărul unu al mişcării*) cu Devětsilul. De toate aceste probleme, ca şi de naşterea propriu-zisă a poetismului şi de primele lui realizări importante, se ocupă al doilea capitol al antologiei, care se deschide cu cîteva rînduri din articolul lui Teige, apărut în 1923 în revista „Disk", *Noua artă încetează să mai fie artă* şi cu *Poetika* lui Nézval, din volumul *Pantomima* (1924).

Ideea centrală a esteticii Devětsilului despre artă ca parte integrantă a vieţii este înţeleasă acum ca necesitate de luare în considerare şi de echilibrare cu uriaşul avînt al tehnicii şi civilizaţiei care se făcea tot mai mult simţit, influenţînd viaţa, percepţiile şi emoţiile omului. „Frumuseţea încetează astfel a fi doar principiul artei, domeniul esteticului e extins asupra *întregii civilizaţii moderne*, cei *mai specifici creatori ai noii frumuseţi devenind inginerii şi arhitecţii*, căci frumuseţea este o caracteristică a funcţionalului" (*Postfaţă*, p. 367). Tendenţiozitatea exterioară este negată acum în numele revoluţionării a însuşi fundamentului artei, novatorismul artistic fiind înţeles în analogie cu revoluţia socială.

În 1924, apare articolul lui Teige *Poetismul*, considerat ca primul manifest al mişcării. Se afirma acolo necesitatea depăşirii anomaliei profesionalismului artistic, a smulgerii artei din categoria mărfurilor, a transformării ei într-o necesitate omenească, într-un dar sau într-un joc. Creaţia artistică trebuia să devină accesibilă oricărui om (nu numai în postură de consumator, ci chiar de creator), pentru ca astfel, cu ajutorul ei, să fie modelată viaţa acestuia: „Lumea este astăzi dominată de bani, de capital. Socialism înseamnă dominarea economică conştientă şi folositoare, a lumii de către raţiune şi înţelepciune. Metoda acestei guvernări este constructivismul. Dar inteligenţa ar înceta să fie înţeleaptă dacă, stăpînind lumea, ar oprima domeniul sensibilităţii: în loc să amplifice, ea ar sărăci viaţa, fiindcă singura bogăţie care are valoare pentru fericirea noastră este bogăţia sentimentelor, întinderea sensibilităţii. Şi aici intervine poetismul, pentru salvarea şi înnoirea vieţii, bucuriei, fanteziei" (p. 369—370). În această polaritate a raţionalului cu iraţionalul, a tehnicului cu naturalul, a geometricului cu organicul, poetismul a surprins o problemă fundamentală a civilizaţiei moderne, a cărei însemnătate adevărată o sesizăm plenar abia astăzi. Din păcate, soluţia oferită de el, dualismul artei cu tendinţă şi al celei gratuite, s-a dovedit a fi precară.

Cei care au aplicat în practica poetică aceste principii au fost: Nézval, Seifert şi Biebl (capitolul 3). Izvorul imaginaţiei poetice era căutat în amintirile din copilărie, în vis, în sexualitate, în straturile obscure ale conştiinţei. După Nézval, poetismul nu avea intenţia să creeze lumi noi, ci s-o organizeze pe cea existentă, în aşa fel încît să devină poezie vie. În cel de-al doilea manifest poetist, din 1928, se lansează pentru prima oară ideea „poeziei pentru toate simţurile" şi a „artei de a trăi plăcut". Înţelegînd omul ca măsură a tuturor lucrurilor şi refuzînd să-l reducă la dimensiunea lui sociologică sau ideologică, poetismul a fost prima încercare, în cultura cehă, de creare a unei concepţii filozofice antropologice hedoniste şi optimiste, care privea omul ca fiind centrul unei lumi „în care totul zîmbeşte şi e parfumat".

Secţiunea a patra a antologiei îşi propune să schiţeze sfera influenţelor exercitate de poetism asupra altor scriitori, partizani temporari ai mişcării: J. Hora, V. Holan, Fr. Halas, L. Novomeský, Vilém Závada. Tot aici sînt cuprinse o serie de traduceri din Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Jarry, marcînd filiaţii şi înrudiri cu exponenţii poetismului.

O altă parte importantă a cărţii (*capitolul 5*) este dedicată *realizărilor majore* ale mişcării, fie ele din domeniul liricii, al prozei (Vančura, Schulz, Nézval), al teatrului (Frejka, Burian, Werich, Voskovec) sau al artelor plastice (Kubišta, Muzika, Toyen). Momentul culminat al curentului, anii 1926—1928, după care s-a produs o alunecare hotărîtă spre suprarealism (subiectul ultimului capitol), s-a soldat, din punctul de vedere formal, cu eliberarea structurii logice monotematice a poeziei, cu introducerea politematismului, a simultaneităţii acţiunilor şi sentimentelor. Poeţii au făcut caducă funcţia narativă a poeziei, expurgînd lirica de

retorică şi de anecdotică. A luat naştere astfel o nouă imagistică, a cascadelor metaforice, a jocului nestăvilit al fanteziei. Mulţi dintre poeţii cehi ai acelor decenii au trecut prin baia de rafinament a poetismului, îmbogăţindu-şi paleta lirică, ca nuanţă şi expresivitate, şi poate că tocmai în contribuţia lor la formarea unui limbaj poetic modern trebuie căutat şi principalul merit al poetismului.

Eleganta antologie alcătuită de Chvatík şi Pešat are meritul de a oferi cititorului contemporan un tablou complet şi ştiinţific al avangardei cehe postbelice, adică al acelei mişcări prin care literatura din această ţară a reuşit să iasă definitiv din diletantism şi claustrare locală şi să se sincronizeze plenar cu creaţia artistică modernă a lumii.

Simona Cioculescu

JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939—1964)*, Barcelona, 1966

Dedicat memoriei lui Antonio Machado, acest volum este a patra ediţie completată şi îmbunătăţită a semnificativei antologii *Veinte años de poesía española*, publicată în 1959 de tînărul şi apreciatul critic José María Castellet [1]. Rod al unei cercetări exhaustive, el include şi poeme de dată mai recentă, semnate de cei mai importanţi poeţi ai anilor 1959—1964. Remarcabil act cultural, cartea prezintă, dintr-o perspectivă istorică, o panoramă obiectivă a poeziei spaniole de după războiul civil. Ea oferă o viziune de ansamblu asupra evoluţiei tematice şi formale a poeziei spaniole din 1939 şi pînă în zilele noastre. Această problematică a fost mai puţin cercetată — după cum autorul însuşi ne spune — , iar lucrarea sa a stîrnit numeroase rezerve şi polemici din partea criticii. Efortul autorului se îndreaptă spre a demonstra necesitatea încadrării poeziei spaniole în contextul celei europene. Descrierea unor procese comune de evoluţie a poeziei spaniole şi europene, în esenţă nediferenţiate prea mult, este completată şi prin enunţarea sau interpretarea unor formulări teoretice sau intenţii explicitare ale poeţilor înşişi, atît spanioli, cît şi europeni.

Una dintre particularităţile antologiei o constituie gruparea poemelor pe ani şi nu pe autori, alcătuirea ei cronologică şi nu valorică, a unor nume mai mult sau mai puţin ilustre. În locul unei înfăţişări statice, închistate a poeziei, a privirii ei „sub specie aeternitatis", întîlnim una dinamică, istorică, deschisă. Ea include poeme apărute în cărţi şi publicaţii pînă în momentul tipăririi ei. Unele aparţin poeţilor aflaţi în exil şi a căror influenţă a fost deosebită asupra noii poezii spaniole. Această originală concepţie a alcătuirii antologiei lui Castellet oferă o serie de sugerări în ce priveşte evoluţia diverselor tendinţe poetice, desfăşurarea lor simultană, afirmarea unora sau altora în diferite momente. Cartea aduce în acest sens aporturi noi, de o deosebită valoare informativă, ea fiind un indispensabil instrument de cunoaştere şi de lucru.

Autorul indică limitele lucrării în funcţie de greutăţile întîmpinate şi, deşi crede că nu a izbutit în suficientă măsură să explice fenomenul literar pe baza unei analize istorice şi structurale, fapt valabil într-o oarecare măsură pentru poezia ultimilor ani, el ne oferă o interpretare materialistă, situîndu-se pe poziţii surprinzător de înaintate. Conştient de imperfecţiunea acestei antologii, datorită unor reacţii emoţionale subiective, a unor implicaţii de ordin economic, social, politic şi de valoarea lor literară, a adăugat notele ce precedă textul : prologul, „justificarea" şi extinsa introducere. Toate la un loc afirmă intenţiile autorului, ex-

[1] Cunoscut şi peste hotare prin intensa sa activitate, el este semnatarul a numeroase articole, eseuri, studii, volume de critică literară şi antologii de proză, poezie spaniolă şi catalană. Dintre acestea menţionăm : *Notas sobre literatura española contemporánea, La hora del lector, La evolución espiritual de Ernest Hemingway, Poesía catalana del segle XX, Poesía, Realisme i Historia, La nueva ola.*

plică textele incluse și metoda de lucru. Ele menționează cauzele istorice ale schimbărilor suferite de poezia spaniolă în acești ani, de la 1898 încoace, cît și cele ale poeziei europene, de la simbolism pînă în zilele noastre, tocmai pentru a sublinia rădăcinile și tradițiile noii poezii. Scopul său a fost alcătuirea unei antologii obiective, istorice și estetice, „care să arate, să expună și să jaloneze etape". Total diferită de cele care au la bază concepții „monroiste", ea reflectă ultimii douăzeci și cinci de ani de poezie spaniolă. Autorul nu și-a exprimat vreo „preferință personală sau o calificare absolută asupra criteriului de calitate, întotdeauna îndoielnic", ci a dorit să dovedească „ce tendințe au animat această poezie, care dintre ele se integrează sau nu evoluției poeziei europene din aceeași perioadă, adică, care continuă impulsul istoric realist ce urmează marelui curent simbolist sau, din contra, care luptă pentru a se menține în cadrul acestuia, prelungindu-l și reînnoindu-l".

Scurta panoramă a evoluției societății spaniole comparativ cu cea europeană, a esteticii generației „de la 27", a reacției reprezentanților ei față de înaintași, față de cei trei mari poeți: Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jimenez, valoroasele aporturi ale lui Rubén Darío apar în studiu ca trepte necesare pentru înțelegerea diversității acestei poezii de început de secol. Tabloul epocii se întregește cu cel al conștiințelor europene, al simboliștilor: Mallarmé, Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti, al suprarealiștilor, englezii Auden și Spenden, ce încep să scrie o poezie de tip realist. Alături de aceștia, Brecht în Germania, unii suprarealiști „pocăiți" în Franța și în alt sens grupul de revoluționari ruși anunță un nou tip de creație.

Simptomele terminării unei epoci de poezie evazivă, formalistă, ezoterică și enigmatică și apariția unei atitudinii realiste, expresie a unei experiențe trăite, de clară semnificație umană, devine certitudine după primul război mondial. Acest proces estetic ne este înfățișat în toată amplitudinea sa, evolutiv, istoric, noua tendință impunîndu-se treptat. Părerea autorului este că hotarele dintre cele două poezii, opuse radical între ele, cea simbolistă și cea realistă, nu se pot delimita cu precizie. Existența și continuitatea celei realiste le vede posibile numai în strînsă legătură cu evoluția societății, cu misiunile poetului conștient, interpret al poporului său.

Discutarea modernismului, privit ca mișcare europeană, precum și existența lui în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea spaniol este ilustrată prin cauze de ordin economic și politic. Într-o societate ce a realizat doar parțial revoluția sa industrială și continuă să se mențină în structura sa latifundiară, feudală, exista un Unamuno, poet tragic și religios, dar cu unele orientări realiste, pronunțîndu-se cu fermitate împotriva simbolismului, un Antonio Machado, care pentru un moment va fi atras de modernism, apoi îl va nega, îndreptîndu-se spre o poetică total realistă și Juan Ramón Jimenez, singurul care va cultiva o poezie modernistă. Tocmai pentru că importanța istorică a lui Juan Ramón Jimenez în evoluția poeziei spaniole este covîrșitoare, introducerea încearcă o definire a personalității sale artistice, însă antologia nu îl include. El este de altfel singurul care, sub influența lui Rubén Darío, reușește să se integreze simbolismului european, reprezentînd în Spania cele mai bune tradiții ale acestui curent.

Generația „de la 27", primă grupare de tradiție simbolistă, alcătuită din Luís Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, García Lorca, se conturează prin însăși poetica acestora, privită comparativ cu cea a simboliștilor europeni: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot și Pound. Discutarea concepțiilor lor estetice, înșirarea unor detalii și citate din gîndirea lor teoretică conturează vastul proces istoric al evoluției conceptului de poezie în Spania. Se subliniază importanța istorică a acestei generații, „care a realizat rapid, cu forță și incontestabile calități literare, întreaga revoluție formală pe care poezia europeană a dobîndit-o pe parcursul a șaizeci de ani", fapt de altfel evident din poemele incluse în prezenta antologie.

Poetica lui Antonio Machado e discutată aparte, detaliat și comparativ cu cea a simboliștilor europeni tocmai pentru a pune în lumină gigantica personalitate a poetului, adevărat

vizionar al poeziei viitorului. Complexitatea gîndirii sale, trecerea de la influența simbolistă, evidentă în volumele de început, la o concepție realistă, prezentă în întreaga sa operă de mai tîrziu, explică evoluția firească a unui spirit atent, sensibil, ce începe să observe și să mediteze asupra evenimentelor trăite. În acest sens, Castellet ne spune că Machado ne-a lăsat în unele note „comentariul cel mai ascuțit al epocii", că „el vedea mai bine și mai clar prezentul și viitorul imediat decît Ortega y Gasset". Sînt citate unele păreri ale lui Machado asupra poeziei în general, prin care se afirmă o concepție realistă, opusă simbolismului, a cărui valoare nu o apreciază datorită gratuității sale, a jocului formal. Printr-o poezie obiectivă, umană și realistă, prin onestitate și înaltă ținută intelectuală se explică ecoul pe care l-a avut opera sa asupra tinerilor poeți. Considerat maestru indiscutabil al poeziei spaniole din ultimii ani, tocmai datorită acestor merite, era firesc ca prezenta antologie să fie dedicată memoriei sale. Deși cronologic și problematic aparține generației „de la '98", opera sa se extinde pînă în 1939, iar concepțiile și ideile sale sînt mai actuale azi ca oricînd.

Izbucnirea războiului civil, acest moment crucial în viața politică a Spaniei, a determinat îndreptarea poeziei spre un nou umanism, impus de momentul istoric. Sugestive sînt cuvintele autorului atunci cînd afirmă că în acei ani „tradiția simbolistă apărea ca un amabil exercițiu de lectură", iar „poeții europeni descoperau abia în al doilea război mondial ceea ce cei mai buni poeți spanioli experimentaseră deja în propria lor poezie". Interesantă este și părerea că „procesul din ultimii douăzeci de ani de poezie spaniolă nu-i decît dezvoltarea lentă, dar constantă, chibzuită dar hotărîtă, a unei mișcări pe care războiul a precipitat-o." Poeții s-au văzut obligați s-o realizeze fără a înțelege că nu era posibilă adecvarea unor forme vechi la teme noi, fapt ce a dus la schimbarea întregii structuri a poeziei, la apariția unui concept total diferit de cel al poeziei simboliste.

Cealaltă jumătate a studiului introductiv este dedicată poeziei spaniole din ultimul sfert de secol, deci materiei propriu-zis inclusă în prezenta antologie. Discutată pe perioade scurte, de cîțiva ani, pe nume reprezentative și volume cunoscute, ea clarifică maniera de creație a poeților, stabilind cu precizie tendințele și evoluția lor.

Între anii 1939—1943, imediat după războiul civil și în timpul celui de-al doilea război mondial, autorul notează o poezie de tradiție simbolistă, evazivă, identică cu cea apărută în momente similare, în timpul Comunei din Paris și al primului război mondial. Această atitudine este explicată prin pierderea în general a încrederii în oameni ca reacție firească în fața unei realități triste, dezolante. Poeții caracteristici acestei perioade dificile cultivă o poezie subiectivă, muzicală și lipsită de conținut, ce adesea exalta un trecut idealizat, ca Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, alteori o poezie plină de speranță, ca Miguel Hernandez, sau una de tonalitate și invocație religioasă, ca Luís Rosales, Vivanco, Ridruejo, Cernuda și alții. Cei aflați în exil ori meditează cu calm și inteligență asupra dezastrului, ca Cernuda și Alberti, ori sînt niște exaltați violent protestatori, ca Leon Felipe. Dintre toți, Gerardo Diego intuiește o realitate crudă, sufocantă, pe care o descrie însă în manieră simbolistă.

Anul 1944 este discutat aparte datorită însemnătății sale. Acum se publică volume ce vor influența poezia spaniolă de mai tîrziu și se manifestă tendințe ce vor domina vreo cincișase ani. *Hijos de la ira*, cartea lui Dámaso Alonso, și în măsură mai mică *Sombra del paraíso*, a lui Vicente Aleixandre, constituie momente de cotitură în poezia acelor ani. Acești poeți rup virtual cu vălul poetic tradițional, cu formalismul, cu versul clasic, cu cuvinte și imagini căutate, afirmînd o poezie de tendință realistă, directă, sinceră și umană.

Între 1945—1949 întîlnim poeți ce deschid drumuri noi în poezia acelor ani : Victoriano Cremer, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Eugenio de Nora și José Hierro. Ei creează o poezie obiectivă, polemică, de denunțare socială. Aceasta coexistă în paralel cu una parțial realistă, senină, intimistă și religioasă, cultivată de Leopoldo Panero, Luís Felipe Vivanco, Luís Rosales, José Maria Valverde și Dionisio Ridruejo. Unii dintre ei scriu o poezie a experienței cotidi-

ene, lipsită de dimensiune socială, narativă și biografică. Cu toate acestea, acum are loc o reumanizare a poeziei, deși tonul ei oscilează între tremendism și existențialism. Limbajul simplu, cotidian și penetrant este însă adesea departe de naturaletea celui vorbit.

Într-un capitol separat sînt comparate poeticile antologiilor din 1932 și 1952; cea a lui Gerardo Diego, care se ocupă de poeții generației „de la 27", iar cealaltă de tînăra poezie spaniolă. Cei douăzeci de ani care le separă marchează o viziune diferită asupra conceptului de poezie, substituirea treptată a celei simboliste prin una de factură realistă. Opiniile citate reflectă gîndirea poetică a celor incluși în antologie, diversitatea ideilor, subiectivitatea sau obiectivitatea lor tot mai pronunțată. La acestea se adaugă și părerile unor critici cunoscuți, unii dintre ei poeți talentați, ca Gerardo Diego, Carlos Bousoño, Alarcos Llorach, cu care autorul polemizează, exprimîndu-și punctele sale de vedere. Se insistă mai îndelung asupra concepțiilor estetice ale unor poeți ca Celaya, Cremer, Nora, José Hierro, Blas de Otero. Acestea explică poezia lor, iar textele incluse în antologie sînt revelatoare în acest sens. Majoritatea poeților amintiți, în doze diferite și cu mijloace de expresie diferite, sînt pentru o poezie obiectivă, de limbaj și teme cotidiene, a cărei rațiune trebuie să fie realistă, practică și socială. Pentru aceștia, poezia este un instrument de comunicare și de transformare a lumii.

În acești ani de tranziție nu există o corespondență completă între conținutul poemului, în general realist, și mijloacele de expresie folosite, adesea simboliste. Autorul găsește o explicație istorică acestei contradicții. Evoluția societății implică și o schimbare a atitudinii poetului în fața ei, schimbare ce se reflectă mai ușor pe plan tematic. Aceasta se constată și la poeții mai vîrstnici, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, ce aparțin generației „de la 27" și alături de ei Alberti și Cernuda, ce se dovedesc a fi niște realiști „avant la lettre". Evoluția gîndirii acestora, confesată în textele teoretice, în prefețele volumelor publicate după treizeci de ani de prefaceri, de transformări și de evenimente politice, relevă o tendință obiectivă de încorporare a unei dimensiuni istorice a poeziei. Poemele lor conferă o panoramă interesantă, dar inegală în realizarea acestor deziderate. Studiul nu discută poemele, ci numai declarațiile de principiu ale poeților. Poate tocmai aceste disocieri ale creației propriu-zise ar fi fost mai semnificative pentru cititor, însă textul oferă posibilitatea comparării lor. Un fapt comun îi unește pe acești poeți, atitudinea sinceră, realistă și obiect vă în fața vieții și a evenimentelor trăite, chiar dacă exprimarea lor uneori rămîne tributară tradiției simboliste.

Ultimii ani ilustrează o nouă generație, ce tinde spre simplitate expresivă, spre o poezie realistă. Tinerii poeți admiră creația lui Antonio Machado și își însușesc, în linii mari, postulatele gîndirii sale. Ei desfășoară o tematică a zilelor noastre, prezentînd omul cu preocupările lui zilnice, cu idealurile și responsabilitățile lui, surprinzînd prin efortul de conștiință pe care îl fac. Comun nu numai poeților, el caracterizează o întreagă generație de scriitori, dramaturgi și romancieri, adînc zguduiți de urmările războiului civil. Majoritatea lor sînt niște neliniștiți, frămîntați de înțelegerea sensurilor unui cataclism la care n-au fost prezenți. Poezia lor poate fi numită prima manifestare generală a unei conștiințe poetice realiste. O generație pregătită într-un fel sau altul de Machado, Alberti și Cernuda, Celaya și Otero, Hierro și Nora, ce se străduiește să imprime o gîndire lucidă, personală, o proprie experiență istorică, cu mijloace proprii de expresie. Antologia lui Castellet afirmă influența puternică pe care a exercitat-o ideologia lui Machado în Spania, formele pe care le-a luat ea în diverse etape în funcție de însăși evoluția social-politică a țării. Valoarea ei este deosebită atît pentru specialiști cît și pentru nespecialiști. Ea demonstrează talentul și gîndirea a zeci și sute de poeți aproape necunoscuți, asupra cărora războiul și-a pus amprenta sa nemiloasă. Și ei au știut să consemneze cu demnitate, într-un mod specific numai lor, marile evenimente : dictatură, război civil, război mondial, transpunînd poetic o istorie vie, trăită. Ne-au lăsat o poezie variată : a revoltei sau a durerii, a morții inocenței sau a copilăriei, a liniștii senine sau a iubirii pierdute, alături de una meditativă, lucidă și inteligentă asupra dezastrului, a vieții sau a viitorului. Culegerea

cuprinde în cea mai mare parte versurile unor militanți ce probează pasiune și dîrzenie în luptă, hotărîre de a contribui la triumful ideilor de pace și libertate. Aceste aspirații indică o rațiune nouă a poeziei, umană, socială. Tematica poemelor cunoaște o gradație „realistă", „socială" și uneori „revoluționară", volumul rămînînd deschis și mereu pe cale de îmbogățire. Cu rezerve față de unele formulări naive, repetări și cuvinte vidate de conținut, autorul prezentei antologii se dovedește un spirit critic receptiv, progresist, dotat cu o serioasă capacitate de muncă și cu o curiozitate neistovită în înțelegerea fenomenului literar.

Medeea Freiberg

CONGRESUL MONDIAL AL UMANISMULUI LATIN,
București, 28 august — 3 septembrie 1970

Academia Latină internațională întemeiată în anul 1969, cu sediul la Roma, a hotărît ca primul *Congres Mondial al Umanismului Latin* să-și desfășoare lucrările în România. Cinstea ce i s-a făcut în acest fel țării noastre subliniază, o dată mai mult, prestigiul de care se bucură România Socialistă pe plan internațional și reprezintă — eo ipso — recunoașterea viabilității tradițiilor umaniste pe meleagurile patriei noastre. *Conventul Latinității*, la care au participat peste 400 de delegați, reprezentînd 36 de țări din 4 continente, și-a adus o contribuție remarcabilă atît la elucidarea unor probleme de specialitate, cît, mai ales, în promovarea unui climat de înțelegere și conlucrare între clasiciștii din lumea întreagă în acțiunea lor nobilă de răspîndire și valorificare — în lumea contemporană — a ideilor umanismului.

Lucrările, desfășurate în exclusivitate în lapidara, cristalina, neasemuită limbă latină, au cuprins un număr de 40 de comunicări, dintre care 9 susținute de clasiciștii români. Tematica comunicărilor și a discuțiilor a vizat o serie largă de probleme, dezbătîndu-se principiile fundamentale ale umanismului antic, căile de valorificare ale acestuia, răsfrîngerile, ecourile umaniste în diverse literaturi și zone de cultură, cît și — nu mai puțin — aspecte particulare, legate de metodica modernă, științific și experimental fundamentată, de însușire a limbii latine.

O pondere importantă au avut în programul comunicărilor contribuțiile erudiților latiniști privind influența literaturilor clasice, antice, în configurarea conceptului de *Umanism*— —*Humanitas* — și răsfrîngerile acestuia, persistente, în evoluția literaturii europene și universale.

Lui *Cicero*, unul din părinții literaturii europene, mijlocitor de mare însemnătate și rezonanță între cultura elenă și cea latină, i-au fost consacrate comunicările docte ale prof. *K. Büchner* de la universitatea din Freiburg i. B. (R.F.G.), prof. *A. Michel* de la Sorbona, specialist reputat în retorica antică, prof. *C. Grollias* — universitatea din Salonic care a urmărit stratificarea ideilor umanismului elen în operele filozofice ale marelui scriitor latin.

O grupă de comunicări a relevat pecetea culturii latine în evoluția literaturii și spiritualității lumii germanice, relevată de iluștri clasiciști : prof. V. Pöschl, Heidelberg (R.F.G) — — K. Büchner, Freiburg i. B. (R.F.G.), I. Irmscher, Berlin (R.D.G.).

Lui *Vergilius*, marele bard al latinității, pilon necontestat al spiritualității europene, i-au fost dedicate un număr de 6 comunicări. Traian Costa (România) a evidențiat — documentat — ecourile vergiliene în literatura noastră, R. Verdière (Bruxelles) a marcat influența lui Vergilius asupra lui A. Gide, chiar și în particularitățile de stil; eminentul clasicist prof. K. Kumaniecki, de la universitatea din Varșovia, a prezentat — erudit și cu nerv — traiectoria înrîuririi lui Vergiliu în literatura și cultura polonă.

În discuțiile pe marginea acestor comunicări participanții — printre care și semnatarul acestor rînduri — au relevat rolul operei poetului mantovan, ca punte de legătură între Occident și Orient ; s-a subliniat că sistemul de epitete vergiliene — avînd ca focar termenul *amicus*, atît de pregnant uman și vergilian — are o semnificație particulară, aplicat atît stării de spirit poetice, prefigurînd romantismul, cît și sensului cuprinzător, al *simpatiei universale*, căruia poetul latin— împreună cu Lucretius, predecesorul — i-a dat o expresie artistică atît de roditoare în literatura europeană, atît de încărcată de sensuri pentru secolele următoare.

Cît privește ecourile vergiliene în literatura română, a fost subliniat faptul că sec. al XIX-lea a cunoscut o „dispută" — s-ar putea spune — a celor trei poeți de frunte ai literaturii latine : Vergilius, Horațiu, Ovidius („certamen trium poetarum nobilissimum"), în sădirea, în pecetluirea spiritului clasic la noi, cu precădere în opera lui Asachi, Eminescu, Alecsandri, Coșbuc ș.a.

Nu putem să nu menționăm, discutînd răsfrîngerile clasice în literatura română, comunicările delegaților noștri care au prezentat Congresului fapte revelante în acest sens. Prof. D. Păcurariu a trasat liniile generale ale receptării ideilor latinității în literatura și cultura română. Fl. Popescu a schițat raporturile lui V. Alecsandri cu latinitatea, C. Poghirc a încercat să analizeze umanismul latin, de filieră horațiană, în opera lui Eminescu.

Un loc particular, mai larg, s-ar fi cuvenit, credem, dezbaterii influenței lui *Ovidius* în literatura română, temă căreia i-a fost consacrată doar comunicarea prof. N. Baran, de la Iași.

Dintre clasicii latini, Ovidiu, în special, poate fi socotit unul din ctitorii umanismului de tradiție latină în țara noastră. Opera și personalitatea relegatului la Pontul Euxin, care însuși s-a numit un „poet get" sînt menționate, încă în sec. XVII, la D. Cantemir, la Stolnicul umanist Cantacuzino ș.a. Valentin Frank din Sibiu îl traduce și îi excerptează opera, la 1679, asigurîndu-i pătrunderea în cercuri mai largi. Miron Costin, în *De neamul Moldovenilor*, încearcă să elucideze problema, obscură pe atunci, a locului unde poetul latin și-a petrecut exilul ; D. Cantemir discută și el despre relegarea bardului sulmonez. În prefața Mineiului pe februarie tradus de Chesarie de Rîmnic, la 1779, se face aluzie la *Fastele* lui Ovidiu.

Opera lui Asaki trădează indubitabile reminiscențe ovidiene, scriitorul moldav consacrîndu-i marelui confrate și un poem anume, intitulat *Lacul lui Ovidiu*. V. Aron tălmăcește pasaje memorabile din *Metamorfoze*, iar la I. Budai-Deleanu găsim ecouri care atestă studierea asiduă a operelor nefericitului poet.

Dintre marii noștri clasici, V. Alecsandri îi consacră bardului latin cunoscuta sa dramă în versuri *Ovidiu*. Eminescu, fapt remarcabil, postulează, înainte de Alecsandri, care îi va fi urmat sfatul, că „așa-numita dramă clasică s-ar putea introduce prin piese ca *Ovidiu în Dacia* (caracterele și ideile putînd fi găsite în operele sale)".

În asemenea condiții, tabloul influenței lui Ovidiu, ca exponent remarcabil al umanismului latin în Romania orientală, ar fi putut fi multilateral prezentat, relevînd — pentru delegații străini, mai puțin inițiați în acest domeniu — persistența și amploarea tradițiilor clasice în spiritualitatea românească.

Deși prezentarea noastră are în vedere, în primul rînd, domeniul istoriei literare, comparatiste, nu putem să nu consemnăm, fie și în treacăt, comunicările erudiților lingviști români : prof. B. Cazacu, D. Macrea, E. Mihăescu, privind latinitatea—structurală a limbii române, căile de penetrație a latinii în spațiul carpato-dunărean și balcanic, comunicări întemeiate pe studierea riguroasă a faptelor de limbă și care au suscitat un deosebit interes în rîndul delegaților străini.

Memorabile vor rămâne pentru participanții la primul *Congres al Umanismului Latin* și celelalte manifestări organizate cu acest prilej : *Expoziția Cărții latine*, *Spectaculum Festivum*, vizita la Tomis, pelerinajul la *Statuia lui Ovidiu*, la Constanța, la *Monumentul triumfal* de la Adamclisi. „Seara zilei de 1 sept., cînd am participat la *Spectaculum Festivum* va rămîne de

neuitat pentru noi şi colegii noştri. Limba latină vorbită de actorii studenţi pe scena *Teatrului Naţional* din Bucureşti s-a îngemănat — în mod fericit — cu sunetele melodioase ale limbii româneşti. „Şi acum ne stăruie înaintea ochilor şi în auz vivacitatea dansului şi a cîntecului popular românesc" — ne-au mărturisit eminenţii clasicişti : prof. A. Michel, K. Büchner, W. Schmid, K. Kumaniecki, M. Rambaud, H. Schnurr, R. Verdière, R. Avallone ş.a. Şi mai presus de toate, delegaţii străini au fost impresionaţi de umanismul în acţiune, de *Omenia românească*, vădită în tot timpul desfăşurării lucrărilor Congresului, în contactele — personale — pe care mesagerii ideilor umanismului le-au avut cu reprezentanţii diferitelor categorii de cetăţeni români, îndatoritori, radioşi, întotdeauna bucuroşi de oaspeţi. „Acum — ne-au declarat prof. : B. Povsic din Ohio — S.U.A., V. Paladini, din Roma, R. Schilling, din Strasbourg, I. Irmscher R.D.G., L. A. Caballero — Madrid ş.a., în convorbiri sincere, amicale — am înţeles mai bine — , *de visu*, *de auditu* — nobilele trăsături ale poporului român, mlădiţă a latinităţii".

Şi — ca o încoronare — săpată în conştiinţa tuturor delegaţilor — vor dăinui cuvintele pline de autoritate, străbătute de un profund umanism, rostite de la înalta tribună a Congresului de preşedintele Consiliului de Miniştri al Republicii Socialiste România, Ion Gheorghe Maurer, preşedintele de onoare al Conventului Latinităţii : „Găzduirea importantei manifestări a latiniştilor în ţara noastră, vechi focar de limbă şi civilizaţie romană, demonstrează ataşamentul nostru faţă de idelile care stau în centrul străduinţelor lor, faţă de umanismul pe care îl propagă".

Ideea, scumpă românilor, de a se constitui în ţara noastră *Asociaţia internaţională Ovidius* a întrunit sufragiile unanime ale participanţilor. *Conventul Latinităţii a ratificat — printr-o moţiune prezentată de delegaţia română, consemnată în documente — întemeierea Asociaţiei internaţionale Ovidius, cu sediul în România*, care îşi propune să militeze pentru cultivarea şi răspîndirea valorilor umaniste ale culturii, pentru fraternitatea umanistă a clasiciştilor şi a tuturor preţuitorilor inestimabilului tezaur al culturii antice.

Grigore Tănăsescu

AL VI-LEA CONGRES AL ASOCIAŢIEI INTERNAŢIONALE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

(Bordeaux, 31 august — 5 septembrie 1970)

Înfiinţată în 1954 la Oxford cu prilejul celui de al VI-lea Congres trienal al Federaţiei internaţionale de limbi şi literaturi moderne, Asociaţia internaţională de literatură comparată îşi ţine congresele de asemenea din trei în trei ani. Primul a avut loc la Veneţia în 1955, al doilea la Chapel Hill în Carolina de Nord (S.U.A) în 1958, al treilea la Utrecht (1961), al patrulea la Fribourg (Elveţia, 1964), al cincilea la Belgrad în 1967 şi, în sfîrşit, al şaselea la Bordeaux în 1970. După cum a subliniat-o profesorul Voisine (Paris), preşedinte în exerciţiu al asociaţiei, în cuvîntul de deschidere al congresului de la Bordeaux, activitatea de 16 ani a asociaţiei ar putea fi caracterizată şi printr-un efort continuu de lărgire în două sensuri : pe de o parte prin abordare de la congres la congres a unei tematici din ce în ce mai variate şi mai cuprinzătoare, iar pe de alta prin înregimentarea în rîndurile ei a cercetătorilor literari din cît mai multe ţări, asociaţia tinzînd să devină, pe cît posibil, o organizaţie într-adevăr mondială.

Din punctul de vedere al temelor puse în dezbatere, se poate aprecia că efortul principal a vizat transformarea literaturii comparate dintr-o disciplină îngustă şi oarecum limitată, cum a fost ea definită cu decenii în urmă de fondatorii ei, într-un domeniu larg de cercetare, capabil prin folosirea metodei comparate să contribuie la elucidarea unor probleme fundamentale ale cercetării literare. De altfel tocmai această chestiune, a conţinutului şi a metodologiei literaturii comparate, a şi stat în centrul dezbaterilor congresului al II-lea (Chapel Hill, Carolina de

Nord, 1958), cu care prilej s-a produs un amplu și fructuos schimb de opinii, citeodată foarte diferite, dacă nu opuse. Drept urmare, în tematica fiecărui congres au început să fie incluse, în afara unor probleme mai circumscrise de literatură comparată, și cîte o problemă mai generală, cu implicații teoretice. Astfel, la Utrecht (1961) discuția s-a purtat asupra terminologiei literare, la Fribourg asupra „literaturii europene" ca fenomen global și organic în cadrul istoriei literaturii universale, la Belgrad asupra „curentelor literare ca fenomene internaționale", iar la Bordeaux a fost abordată chiar tema fundamentală a relației „literatură-societate". Preocuparea de a se integra cît mai eficient în dezvoltarea generală a disciplinelor literare și-a găsit reflectare și în inițierea celor două lucrări de amploare pe care asociația și-a propus să le elaboreze cu concursul oamenilor de știință din toate țările participante — un dicționar internațional de termeni literari și o istorie a literaturilor europene (sau, mai precis — de limbi europene).

În legătură cu celălalt aspect — al eforturilor de afirmare a asociației ca o organizație într-adevăr reprezentativă pe plan mondial — , prof. Voisine a reliefat ca momente importante congresul de la Chapel Hill, care a realizat joncțiunea dintre comparatiștii vest-europeni și cei americani, cel de la Utrecht, la care au participat și reprezentanți ai Asociației de literatură comparată din Japonia, dar mai ales prezența din ce în ce mai masivă, începînd cu congresul de la Fribourg, a cercetătorilor din țările socialiste, care au ajuns să fie reprezentați, a adăugat prof. Voisine, „într-un mod deosebit de strălucit la acest congres de la Bordeaux". Cifric, după cum s-a arătat și într-o altă dare de seamă (Al.Dima, *Bordeaux : Al VI-lea congres de literatură comparată*, „Contemporanul", nr. 40, din 2 octombrie 1970), 33% dintre comunicări au fost prezentate de către delegații țărilor socialiste.

Pentru congresul de la Bordeaux, comitetul asociației a indicat două teme principale :

1) Literatură și societate. Probleme ale structurilor și probleme ale comunicărilor.

2) Literatura lumii mediteraneene. Moștenirea și înnoirea.

În afară de acestea, au fost prevăzute și două colocvii mai restrînse, pe temele „Europa-Africa" și „Orient-Occident".

De cea mai mare adeziune s-a bucurat prima temă, în cadrul căreia au fost programate 87 de referate și comunicări. Aspecte ale temei a 2-a au fost abordate de 23 dintre participanți. În cadrul colocviului „Europa-Africa" au fost prezentate 10 referate și comunicări, iar în cadrul celui dedicat relațiilor Orient-Occident 13.

După cum se vede, interesul pentru problemele sociologiei literare a dominat congresul. Un adevărat program de diferențiere și intensificare a cercetărilor în acest domeniu, atît de frecventat astăzi de către cercetătorii din diverse țări și de cele mai variate orientări, a fost expus de prof. Robert Escarpit (Bordeaux) în ședința plenară inaugurală. Raportul său (de fapt, formă prescurtată a unui studiu amplu dintr-un volum pe care mai mulți universitari l-au închinat congresului[1]) a fost urmărit cu multă atenție și pentru că R. Escarpit s-a străduit și a reușit să facă disocierile necesare pentru definirea deosebirilor dintre critica sociologică, studiul literaturii din punct de vedere sociologic și sociologia literară ca disciplină de sine stătătoare. De altfel, necesitatea unor asemenea delimitări iese la iveală de îndată ce încercăm să sistematizăm cît de cît cele 87 de referate și comunicări ce au fost prezentate în ședințele plenare și în comitetele secției „Literatură și societate". Unele au avut un caracter preponderent istoric, expunînd modul cum a evoluat interesul pentru aspectul sociologic în critica literară a unei anume literaturi naționale (B. K. Dasgupta, Delhi, *Influența societății asupra literaturii în India*; R. Wellek, Yale, *Critica literară și societatea în secolul al XX-lea în America*; G. Pagliano Ungari, Roma, *Critica italiană și problemele raportului dintre literatură și societate*; Al. Dima, București, *Relația literatură-societate în concepția criti-*

[1] Robert Escarpit, Ch. Bonazis, J. Dubois, R. Estivals, G. Mury, P. Orecchioni, N. Robine, H. Zalamansky, *Le littéraire et le sociale, éléments pour une sociologie de la littérature*, Flamarion, Science de l'homme (Paris, 1970).

cii și teoriei literare românești și altele). O foarte interesantă sinteză a evoluției conceptelor marxiste asupra diferențierilor de origine socială în procesul de dezvoltare a literaturii a prezentat în referatul său prof. H. Markiewicz din Cracovia. E de reținut în special sublinierea că multe dintre contribuțiile criticilor marxiști în acest domeniu n-au fost încă suficient studiate, fapt datorită căruia nu se scoate întotdeauna în evidență cît datorează marxismului unele curente contemporane, ca structuralismul genetic, de pildă.

Un alt grup de referate și comunicări se constituie din cele pe care le-am putea numi „aplicative", în sensul că se încadrează în temă numai pentru că în ele se abordează dintr-un punct de vedere sociologic opera unui scriitor sau, și mai ales, o anume operă literară. Asemenea comunicări au fost cele mai numeroase și nu putem cita decît cîteva pentru ilustrare, ca de pildă: R. Bourneuf, Quebec, *Forme literare și realități sociale în romanul canadian contemporan*; H. F. Imbert, Paris, *Stendhal și primii săi cititori: exemplu al unei comunicări dificile*; E. Elistratova, Moscova, *„Suflete moarte" de Gogol și utopiile lui Balzac*; J. Do Prado Coelho, *Literatura ca provocare: generația lui Orfeu*; M. Rybalka, New York, *Evoluția noțiunii de angajare în gîndirea lui Sartre și permanența ei în literatura de azi* și multe altele.

Un al treilea grup îl formează referatele și comunicările vizînd aspectele teoretice sau filozofice ale relației literatură-societate, ca de pildă referatul acad. Alexeev (Leningrad) cu privire la *Plurilingvismul și creația literară* sau comunicarea prof. L. Rusu (Cluj) despre *Eul creator ca sursă de comunicare poetică și sociologie literară*. Comunicările de acest gen au fost destul de numeroase, vizînd aspecte variate, fie în legătură cu modurile de apreciere a operelor literare (E. Trușcenko, Moscova, *Probleme ale comunicării și ale căutărilor de forme noi în literatura contemporană*), fie niște concepte propriu-zis de teorie literară (T. Klaniczay, Budapesta, *Epoca literară: structura sociologică și stilul*), fie niște implicații avînd tangențe mai intime cu filozofia (H. Prack Pino, Merida, *Criza spirituală și incomunicabilitatea*). O foarte interesantă comunicare teoretică, cuprinzînd o critică pertinentă a structuralismului literar, precum și o încercare, ce-i drept mai puțin întemeiată, de a-i opune o teorie a operei literare ca „model" a fost prezentată de prof. Rita Schrober, Berlin (*Opera literară: simbol sau model?*).

Aparte se cer a fi menționate comunicările referitoare la căile de constituire în societate, sub influența literaturii, a unor noi structuri retorice (R. Weimann, Berlin, *Retorica și structura din punctul de vedere al criticii conceptelor formaliste asupra perspectivei și ficțiunii* sau Vera Călin, București, *Condiții favorabile pentru dezvoltarea unei noi retorice*).

În sfîrșit, au fost prezentate și cîteva comunicări conținînd dări de seamă asupra unor inițiative de prelucrare cu mijloace statistice a unor fapte literare, concepute în existența lor obiectivă, deci socială. O încercare de cuprindere globală a acestei problematici și-a găsit reflectare în comunicarea prof. P. Rusev (Sofia), avînd ca temă *Problema relației literatură-societate din punctul de vedere al cibernetici și al teoriei informațiilor*. În alte comunicări au fost înfățișate diferite moduri de culegere și de prelucrare a informațiilor. Unele s-au referit la anchete întreprinse printre scriitori (M. Szabolcsi, Budapesta, *Viața literară contemporană în Ungaria: rezultatele unei cercetări sociologice* și N. Gaede, Nice, *Scriitorul și societatea; dare de seamă asupra unei anchete în desfășurare*), altele la totalizarea unor date extrase din analiza publicațiilor (R. Estivals, Bordeaux, *Gîndirea politică a avangardei culturale la Paris de la 1945 pînă-n 1968*), altele la prelucrarea matematică a modalităților de receptare a operei literare (M. Novicov, București, *Opera literară ca relație socială*).

În general comunicările tinzînd a da cercetării literare un spor de exactitate pozitivă s-au bucurat de interes.

Cît privește secția „Literatura lumii mediteraneene", și în cadrul ei au fost prezentate fie referate mai generale, cu un caracter oarecum orientativ, cum ar fi cel al prof. J. E. Bencheikh din Alger (*De la imitație la creație; literaturile de limbă arabă și occidentală*) sau cel al prof. F. Nichols, New Haven (*Înnoirea poeziei latine în Renaștere; retorica și experiența*), fie comunicări mai circumscrise, conținînd rezultatele unor cercetări la obiect, dintre care

atenția auditoriului a fost reținută mai cu seamă de acelea în care obiectul a fost prin chiar natura lui de literatură comparată, ca de pildă o specie literară în comunicarea prof. I. C. Chițimia, București, *Aspecte ale fabulei esopice mediteraneene în cîteva literaturi europene* sau un scriitor, ca în comunicarea prof. P. Laurette, Ottava — *Concepția heliocentrică a culturii la Paul Valéry*. Dintre comunicările cu teme foarte concrete care ni s-a părut mai interesante, mai semnalăm: A. Guellouz, Toulouse, *Călători francezi în Berberia în secolul luminilor*; M. Joussefo, Köln, *Brecht, Beckett și Ionesco în Egipt (1962—1970)*; I.Kirk, Storrs, *Jukio Mishima și literatura franceză*.

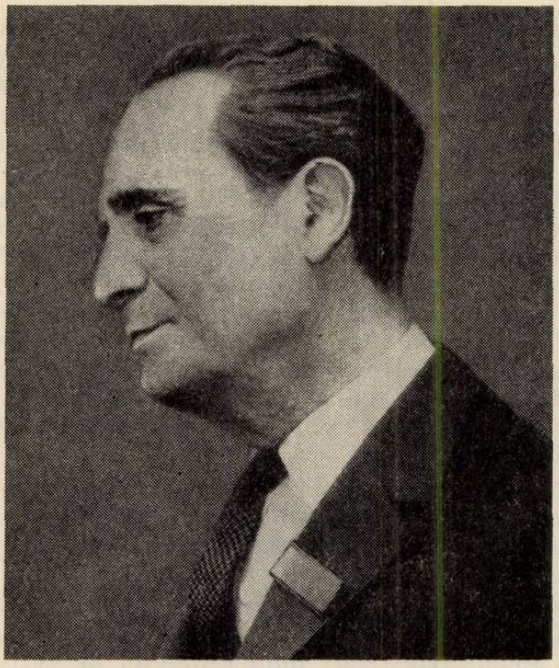
După cum s-a mai arătat, participarea românească la congresul de literatura comparată de la Bordeaux a fost mai masivă decît la congresele anterioare, ea constînd din 11 comunicări incluse în program, din care 7 au și fost prezentate, bucurîndu-se de o primire în general favorabilă. Le reamintim în ordinea în care au fost programate: L. Rusu, *Eul creator ca sursă de comunicare poetică și sociologic-literară*; V. Călin, *Condiții favorabile pentru dezvoltarea unei noi retorice*; M. Novicov, *Opera literară ca relație socială*; T. Nicolescu, *Tema Italiei în poezia rusă a secolului al XIX-lea*; Ion Zamfirescu, *Literatura română veche în ansamblul culturii mediteraneene*, I. C. Chițimia, *Aspecte ale fabulei esopice mediteraneene și unele literaturi europene* și Al. Dima, *Relația literatură-societate în concepția criticii și teoriei literare românești*.

În prima zi a congresului, două ședințe de lucru au fost consacrate celor două acțiuni de anvergură inițiate de asociație. Raportul referitor la *Problemele de principiu și situația actuală a „Istoriei comparate a literaturilor de limbi europene"* a fost prezentat de prof. G. M. Vajda, din Budapesta. În cadrul discuțiilor, prof. Al. Dima a făcut o comunicare privind stadiul de elaborare a studiului *Bazele folclorice ale literaturilor sud-est europene*. În cealaltă ședință, prof. A. Boisson, din Bordeaux, a raportat în același sens despre *Dicționarul internațional de termeni literari*, o lucrare de altfel mult mai avansată, care conține și ea colaborări românești ale lui N. I. Popa, Adrian Marino, Ion Zamfirescu și ale altora.

În ședința de închidere, adunarea generală a asociației l-a ales ca președinte, pentru următorul exercițiu de trei ani, pe acad. Istvan Soter (Budapesta) și a decis ca congresul al VII-lea al asociației să aibă loc la Montreal-Ottawa (Canada).

De asemenea a fost completat, în conformitate cu prevederile statutului, Comitetul executiv al asociației. Printre membrii noi aleși se numără și prof. Al. Dima, directorul Institutului de istorie și teorie literară „Gh. Călinescu".

M. N.



VLADIMIR STREINU

Cu Vladimir Streinu dispare încă unul din strălucitii critici ai celei de a treia generații postmaioresciene, în cadrul căreia îl situase Eugen Lovinescu. Dispare un intelectual cu vaste orizonturi europene, un estetician, un istoric literar și un eseist ce avea darul să îmbrățișeze îndeaproape și strîns ideile și să le comunice expresiv, cu distincție, sobrietate și eleganță. Dispare un poet cu resurse inepuizabile ce țîșnesc pe mai toată întinderea scrisului său, un profesor ce-și fermeca auditoriul cu tinerețea spiritului său și cu o vorbire supravegheată, ce lăsa impresia unei superioare detașări. Dispare un om de o rară calitate sufletească, un îndrumător iubit de mai tinerii săi colegi și prieteni ce au lucrat alături de el și au avut bucuria de a-i asculta îndemnurile.

Vladimir Streinu, pe numele său adevărat Nicolae Iordache, s-a născut la 23 mai 1902, în comuna Teiu, județul Argeș, unde a urmat clasele primare ; continuă studiile liceale la Pitești, iar pe cele universitare la București, unde obține în 1924 licența în litere și filozofie — specialitatea filologia modernă. Printre cei mai de seamă profesori ai săi a fost Mihail Dragomirescu. Încă din anii primei tinereți, n-avea încă 20 de ani, Vladimir Streinu, care debutase cu poezii la „Adevărul literar" și „Convorbiri literare", calcă pragul lui Eugen Lovinescu, adevăratul său maestru, ca să devină apoi unul dintre stîlpii cenaclului „Sburătorul". Portretul pe care avea să i-l consacre în *Memorii* marele critic surprinde cu o fină intuiție frumusețea fizică și spirituală a novicelui, ce pășea fără ezitări și timidități, matur și stăpîn pe sine din primul moment : „Sul de fum ridicat de pe coșul casei în zările înalte ale primăverii, plop subțiratic cu foșnet perpetuu

de frunze, cioban grigorescian răzimat în bîtă şi profilat nesfîrşit pe fundul cerului albastru — cu ce aş fi putut asemăna pe tînărul ce mi-a intrat în birou acum vreo zece ani, — beduin fără burnuz şi cămilă sau tînăr prinţ indian, smead, iluminat, drept ca un prapur, crezînd în poezia şi în destinele ei".

Cariera literară a lui Vladimir Streinu începea acum, paralel cu aceea didactică. După absolvirea facultăţii (1924) funcţionează ca profesor la liceele din Turnu Severin, Piteşti (unde era şi redacţia primei serii a revistei sale „Kalendae"), Găeşti şi în cele din urmă la liceul „Mihai Viteazul" din Bucureşti, unde rămîne pînă la 1 septembrie 1947. În acelaşi an îşi susţinuse la 10 iulie examenul de doctorat la Universitatea din Iaşi cu o teză despre versul liber, din care se va dezvolta mai tîrziu lucrarea sa, unică în felul ei, *Versificaţia modernă* (1966). În tinereţe începuse a pregăti o teză despre Rimbaud în care scop revine în cîteva rînduri pentru studii în Franţa, cu fructuoase stagii la Sorbona şi la Biblioteca Naţională. Cultura sa artistică se împlineşte prin vizite prelungite în muzeele şi bibliotecile Romei şi ale Florenţei.

După 1947, lucrează prin grija lui M. Sadoveanu, care îi era prieten, în administraţia parcului „Herăstrău", realizează în colectiv o seamă de mozaicuri (precum cel de la havuzul din piaţeta Dimitrov), trecînd apoi la Institutul de lingvistică al Academiei, unde face parte din colectivul care a elaborat *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*. În 1964 este chemat de G. Călinescu la Institutul de istorie literară şi folclor, unde se găsea şef de sector în 1969, cînd a fost numit director al Editurii „Univers". Colectivul de cercetători pe care l-a îndrumat la Institut, pregătind în anii din urmă un *Dicţionar de terminologie literară*, a beneficiat în cea mai înaltă măsură de prezenţa însufleţitoare şi atît de competentă a lui Vladimir Streinu, care se consacrase acestei lucrări cu un rar devotament. Din 1968 — 1969, a fost chemat profesor la Facultatea de limba şi literatura română din Bucureşti, unde a ţinut un foarte apreciat curs de estetica poeziei, întrerupt în mod brutal de moartea care l-a surprins în ziua de 26 noiembrie 1970. Cu un an în urmă a fost ales membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a R. S. România.

Vladimir Streinu a desfăşurat o largă activitate publicistică de-a lungul a cinci decenii, cu o pasiune a ideilor şi a scrisului ce n-a scăzut niciodată. Poet receptiv la modernismul epocii sale, dar în fond o structură clasică, apolinică, polemist inteligent şi talentat, critic avînd înalta conştiinţă a magistraturii sale, păstrînd o neclintită cumpănă a valorilor şi înscriindu-se printre cei mai fervenţi apărători ai primatului estetic în emiterea judecăţii de valoare, iubitor al frumosului, pînă la a-l transforma într-o lege a propriei sale existenţe, Vladimir Streinu urmează abia să fie redescoperit în atîtea din revistele timpului ce l-a străbătut. După ce debutează la „Adevărul literar" şi „Convorbiri literare", continuă să colaboreze cu versuri, articole, maxime şi studii la „Sburătorul", din al cărui cerc a făcut parte, „Cugetul românesc", „Gazeta" (la care a fost redactor şef între 1935 — 1938), „Revista fundaţiilor regale", „Preocupări literare" (apărută între seria I şi a II-a a „Kalendae"-lor şi al cărei redactor şef a fost între 1936 — 1944), „Azi", „Viaţa Românească", „Programul Teatrului Naţional din Bucureşti", „Semnalul", „Timpul", „Luceafărul", „Gazeta literară", „Glasul Patriei", „România literară", „Secolul XX", „Contemporanul", „Steaua", „Revista de istorie şi teorie literară",

„Scînteia", „Lupta de clasă", „Ramuri", „Ateneu", „Familia", „Amfiteatru", „Revue Roumaine", „Radio și televiziune" etc., colaborări cărora trebuie să le adăugăm altele la o seamă de periodice străine, conferințele publice la Universitatea populară din București sau la universitățile din Roma, Florența, Napoli, Madrid, comunicările lui la diverse întruniri și festivități internaționale, ca de exemplu colocviul Baudelaire de la Paris (a fost, între altele, membru în Comitetul „Asociației internaționale a criticilor", la a cărei întemeiere a contribuit), pentru a avea o imagine măcar în liniile ei generale a acestei proeminente figuri pe care a pierdut-o cultura românească.

Volumele publicate de Vladimir Streinu, conținînd numai o parte a operei sale împrăștiată în atîtea din r evistele amintite, vin să adîncească liniile pure și ferme ale acestei figuri lu minate, ale acestui mare iubitor de litere și arte și mai cu seamă de poezie, pe care prietenul său de o viață, Șerban Cioculescu, l-a definit așa de exact și de sugestiv referindu-se la epoca interbelică : „cloșca cu puii de aur a unui moment literar, zguduit de mari cataclisme sociale și politice". Cronologic, volumele lui Vladimir Streinu (individuale, colective, ediții, antologii, traduceri) sînt următoarele : *Pagini de critică literară*, 1938 (volum completat cu un al doilea, împreună cu care a reapărut în 1968) ; *Clasicii noștri*, 1943 (ed. II, 1969) ; *Literatura română contemporană*, Antologie și prefață, 1943 ; *Istoria literaturii române*, 1944 (scrisă împreună cu Tudor Vianu și Șerban Cioculescu) ; *E. Lovinescu* (volum colectiv omagial), 1943 ; Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, vol. I — II, ediție și introducere 1944 — 1947 ; Emerson, *Destinul* ... Gustave Le Bon, *Psihologia popoarelor*, și Charles Richet, *Omul stupid*, traduceri apărute toate în Biblioteca „Orizonturi" nr. 2, 4, și, respectiv, 8 — 9 ; Corneille, *Horațiu*, traducere în versuri, colecția Biblioteca Teatrului Național, nr. 30 ; Mohamed Dib, *La cafenea*, 1956 ; Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, Prinț de Danemarca*, text anglo-român, îngrijit și tradus, cu o prefață, o introducere, note și comentarii, 1965) este ultima ediție critică în original a piesei și ultima ei mare traducere la noi ; a reapărut, numai traducerea, în 1970) ; *Versificația modernă*, 1966 ; *Calistrat Hogaș*, 1968 ; Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut* (*În partea dinspre Swann*), 2 vol., traduse și prefațate, 1968 (pentru care i s-a decernat premiul revistei „Secolul 20"). Se cuvin amintite prefețele și introducerile lui la *Teatru* de Balzac (1964), *Povestiri* de V. Voiculescu (1966), *Fleurs du mal* de Baudelaire (1968) etc. Se află sub tipar monografia *Ion Creangă*, proiecta una similară despre V. Voiculescu, să-și alcătuiască două noi volume cu *Pagini de critică literară*, să-și adune în volum poeziile. Coordona lucrările *Dicționarului de scriitori români* și a *Dicționarului de terminologie literară*, ambele în curs de elaborare cu un colectiv de cercetători de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Prin moartea lui Vladimir Streinu, cultura română contemporană pierde pe unul dintre reprezentanții ei cei mai de seamă ; literatura este văduvită de un poet și un critic de mare autoritate și finețe ; Universitatea și Academia de Științe Sociale și Politice, de un profesor strălucit și un cercetător de vaste orizonturi. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", unde a lucrat cea mai mare parte din timp în ultimii ani și de care a fost legat pînă în clipa din urmă, pierde un excelent spirit îndrumător, un mare și neuitat prieten.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 1, 1971

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici. Opera literară**, 1970, 307 p., 20 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

*** **Probleme de literatură comparată și sociologie literară**, sub redacția: Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

*** **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea: I. C. Chițimia, 1970, 363 p., 16 lei.

*** **Istoria literaturii române**, vol. I, ediția a II-a revăzută. Redactor responsabil: Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.

*** **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, sub îngrijirea științifică: Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 20, NR. 1, P. 1–204

43461

I. P. „Informația" — c. 6069

Lei 25

I 2749.
97

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 20
2
1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1971

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 2, 1971

1990

8 - IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4, — ; FF20, — ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134 — 135 (Calea Victoriei, nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), București, Republica Socialistă Român ia sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2749.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 20 1971 Nr. 2

U IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

50 DE ANI
DE LA ÎNFIINŢAREA PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

AL. DIMA, Strădaniile noastre 209
M. NOVICOV, Congresele al IX-lea şi al X-lea ale Partidului Comunist Român şi unele probleme ale creaţiei literare 213
ADRIANA MITESCU, Observaţii la problema moştenirii culturale 227

ASPECTE DE LITERATURĂ CONTEMPORANĂ

GEORGE MUNTEAN, O perspectivă asupra poeziei române contemporane . . 239
BARBU CIOCULESCU, Puncte de vedere ale criticii actuale de poezie . . . 275
ROXANA SORESCU, De ce roman? 287
Ov. PAPADIMA, Unitatea culturii noastre populare şi stadiul ei actual . . . 293

FIŞE DE ISTORIE LITERARĂ

STANCU ILIN, Revista „Cultura proletară" 299
ROXANA SORESCU, Sahia, azi 307
RODICA STEIN, Revista „Cuget liber" 315
CĂTĂLINA VELCULESCU, Prezenţe comuniste la „Viaţa românească" înainte de 23 August 1944 327
EMIL MANU, Atitudini de rezistenţă în literatura română din timpul celui de-al doilea război mondial 337

Recenzii

Lenin în conştiinţa intelectualilor din România (*Maria Lamparter*); *Lenin şi literatura* (*Vasile Marian*); M. EMINESCU, *Poezii*, Ediţia Murărăşu (*Gh. Ceauşescu*); DEMOSTENE BOTEZ, *Memorii* (*Al. Săndulescu*); G. C. NICOLESCU, *Structură şi continuitate* (*Despina Tomescu*); PUIA FLORICA REBREANU, *Zilele care au plecat* (*Stancu Ilin*); GEORGE MUNTEAN, *Cercetări literare* (*Dinu Pillat*); SIMINA NOICA, *Antologie lirică greacă* (*Radu Hincu*); JAN KOTT, *Shakespeare, contemporanul nostru* (*Marcel Duţă*) 345
In memoriam 373

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 205–378 BUCUREŞTI, 1971

13001

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 20 1971 N° 2

SOMMAIRE

Page

50 ANNÉES
DEPUIS LA FONDATION DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

AL. DIMA, Nos efforts 209
M. NOVICOV, Les IXe et Xe Congrès du Parti Communiste Roumain et quelques problèmes de la création littéraire 213
ADRIANA MITESCU, Remarques concernant le problème de l'héritage culturel 227

ASPECTS DE LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

GEORGE MUNTEAN, Perspective de la poésie roumaine contemporaine . . 239
BARBU CIOCULESCU, Points de vue de la critique actuelle de la poésie . . 275
ROXANA SORESCU, Pourquoi roman? 287
OV. PAPADIMA, L'Unité de notre culture populaire et son état actuel . . . 293

NOTES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

STANCU ILIN, La revue « Cultura proletară » 299
ROXANA SORESCU, Sahia, aujourd'hui 307
RODICA STEIN, La revue « Cuget liber » 315
CĂTĂLINA VELCULESCU, Collaborateurs communistes de la revue « Viața românească », avant le 23 Août 1944 327
EMIL MANU, Attitudes d'opposants dans la littérature roumaine pendant la deuxième guerre mondiale 337

Comptes rendus

Lénine dans la conscience des intellectuels roumains (*Maria Lamparter*); *Lénine et la littérature* (*Vasile Marian*); M. EMINESCU, *Poésies*, Edition D. Murărașu (*Gh. Ceaușescu*); DEMOSTENE BOTEZ, *Mémoires* (*Al. Săndulescu*); G. C. NICOLESCU, *Structure et continuité* (*Despina Tomescu*); PUIA FLORICA REBREANU, *Les jours qui ont passé* (*Stancu Ilin*); GEORGE MUNTEAN, *Recherches littéraires* (*Dinu Pillat*); SIMINA NOICA, *Anthologie lyrique grecque* (*Radu Hîncu*); JAN KOTT, *Shakespeare, notre contemporain* (*Marcel Duță*). 345
In memoriam 373

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ТОМ 20 1971 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

50 ЛЕТ
СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ РУМЫНСКОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ

Ал. ДИМА, Наши усилия 209
М. НОВИКОВ, IX-ый и X-ый съезды румынской коммунистической партии и некоторые вопросы литературного творчества 213
АДРИАНА МИТЕСКУ, Замечания по вопросу о культурном наследии . 227

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Обзор современной румынской поэзии 239
БАРБУ ЧОКУЛЕСКУ, Точки зрения современной поэтической критики 275
РОКСАНА СОРЕСКУ, Почему роман? 287
Ов. ПАПАДИМА, Единство нашей народной культуры и его современная стадия 293

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

СТАНКУ ИЛИН, Журнал « Пролетарская культура » 299
РОКСАНА СОРЕСКУ, Сахия — сегодня 307
РОДИКА ШТЕЙН, Журнал « Свободная дума » 315
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Участие коммунистов в журнале„ Румынская жизнь'' до 23 Августа 1944 года 327
ЭМИЛЬ МАНУ, Отражение идей сопротивления в румынской литературе в период второй мировой войны 337

Рецензии

Ленин в сознании интеллигенции Румынии (*Мария Лампартер*); *Ленин и литература* (*Василе Мариан*); М. ЭМИНЕСКУ, *Стихи*, Изд. Мурэрашу (*Г. Чаушеску*); ДЕМОСТЕНЕ БОТЕЗ, *Мемуары* (*Ал. Сэндулеску*); Г. К. НИКОЛЕСКУ, *Структура и непрерывность* (*Деспина Томеску*); ПУЯ ФЛОРИКА РЕБРЯНУ, *Дни, ушедшие в прошлое* (*Станку Илин*); ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, *Литературные исследования* (*Дину Пиллат*); СИМИНА НОИКА, *Антология греческой лирики* (*Раду Хынку*); ЖАН КОТТ, *Шекспир — наш современник* (*Марчел Дуцэ*) 345
In memoriam 373

STRĂDANIILE NOASTRE

AL. DIMA

Redacția revistei noastre ca și Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" își alătură omagiul lor entuziast tuturor periodicelor și instituțiilor de cercetare care celebrează momentul istoric al aniversării jumătății de veac de la întemeierea Partidului Comunist Român. În fond, personalități de seamă ale literaturii românești ca și reviste de mare prestigiu din epoca dintre cele două războaie, s-au simțit totdeauna cel puțin în preajma, dacă nu strîns apropiate de acțiunile hotărîtoare ale partidului, începînd din al treilea deceniu al veacului. Am asistat de fapt la desfășurarea mai întîi implicită, apoi tot mai limpede și mai vădită, a unui sentiment de solidaritate cu directivele de bază ale forței noastre conducătoare.

În opoziție cu ansamblul agitației literaturii retrograde de după primul război mondial, fie că s-a înveșmîntat în forme mistice sau naționalist șovine, fie că se drapa în toga ostentativă a estetismului, creația și critica literară a timpului — cu tendințe înaintate — se dezvoltau sub îndrumarea directă sau indirectă a partidului comunist. Numeroase reviste ale perioadei de după 1920, ca, de pildă, „Clopotul", „Bluze albastre", „Cuvîntul liber", „Manifest" etc., ca și scriitori reprezentativi ai vremii, ca Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș și atîția alții, respirau atmosfera noii mișcări ce va izbuti triumful de astăzi.

Se valorificau, pe de o parte, tradițiile care veneau de departe, încă din perioada pașoptistă, spre sfîrșitul veacului dinspre „Contemporanul" și școala lui gheristă, și se înfățișau sub forme noi și distincte, prin contribuțiile democratice și realiste ale „Vieții românești". Criza catastrofică de după primul război zbuciuma, pe de altă parte, conștiințele, și zorile unei lumi noi începeau să mijească. O prețioasă parte a literaturii timpului reflecta astfel trecutul înaintat și mai ales răscolea noile forțe ale prezentului ce se afirmau tot mai dîrz. Continuîndu-se tradițiile stimulatorii, școli și stiluri literare de după 1920 se încadrau, de fapt, în orizontul mai larg al umanismului socialist, concretizat în forma

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 209–211, BUCUREȘTI, 1971

lui cea mai înaltă în ideologia partidului ce se înfăţişa pentru prima oară organizat, în vederea aprigei lupte pe care avea s-o poarte şi în care avea să biruie. Zguduitoarelor sacrificii politice li s-au adăugat şi cele literare. În măsura în care forţele retrograde cîştigau teren în deceniul al IV-lea, scrisul literar era împins spre margini şi pînă la urmă înlăturat cu totul, dacă prezenta aspecte progresiste. La sfîrşitul perioadei de care vorbim, „Viaţa românească" a fost — pur şi simplu — suprimată.

Se înţelege că, după eliberarea patriei, întreaga mişcare culturală şi literară s-a putut bucura, în mod direct, de îndrumarea creatoare a partidului.

Tabloul general al mişcării literare a devenit mult mai bogat şi mai variat, după cum se ştie numeroase reviste noi au apărut în capitală sau provincie, s-a produs o puternică eflorescenţă a unor genuri şi specii, ca, de pildă, cea a romanului sau poeziei lirice, cultivarea reportajului şi uneori a pamfletului, s-a ajuns la dezvoltarea cîtorva stiluri sau metode de creaţie mai puţin frecvente înainte, la o diversificare generală a beletristicii. Şi ceea ce e şi mai interesant e că toată această mişcare, cu toate nuanţele şi varietăţile ei, se prezintă ca un ansamblu unitar, îndrumat de ideologia partidului.

Nu este, firește, locul să întreprindem o vastă caracterizare a literaturii noastre contemporane şi nici o descriere ştiinţifică aplicată literaturii ultimului sfert de veac. Astfel de priviri generale au fost, de altfel, cu alte prilejuri înfăţişate aci. Ceea ce am dori însă să amintim acum, cu acest sărbătoresc prilej, cel puţin în mod succint şi esenţial, e strădania „Revistei de istorie şi teorie literară" ca şi „a Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" de a se încadra luptei consecvente şi ferme a partidului.

Nu ne gîndim, firește, la un inventar ocazional, ci vom desprinde numai liniile mari ale muncii noastre.

După „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", „Revista de istorie şi teorie literară", de sub egida Secţiei de ştiinţe filologice a Academiei Republicii Socialiste România, şi apoi a Secţiei de teoria şi istoria artei şi literaturii a Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, a dezvoltat o activitate stăruitoare, referindu-se la mai toate domeniile istoriei noastre literare, la principalele ei epoci şi probleme, la legăturile ei cu alte literaturi, la prezentarea critică a acestora înseşi. Organ trimestrial, revista n-a putut publica bogatul material ce l-a avut totdeauna la îndemînă de la numeroşii ei colaboratori din toată ţara.

Axa principală a revistei a urmărit modernizarea continuă a metodelor cercetării ştiinţifice a literaturii, informarea specialiştilor noştri cu ultimele date şi procedee ale ştiinţei internaţionale, adunarea şi sistematizarea unor rezultate noi în diferitele probleme în litigiu şi mai presus de toate pătrunderea studiilor de către spiritul ideologiei marxist-leniniste, aplicată suplu şi adecvat varietăţii specifice a fenomenului literar. Aceleaşi preocupări ne-au reţinut şi în cadrul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu".

Dezvoltarea acestui institut în ultimii ani poate fi considerată, în mod obiectiv, utilă cercetării noastre literare contemporane. Numărul de cercetători a crescut sensibil, institutul a fost reorganizat pe secţii şi sectoare noi, totodată şi-a continuat dezvoltarea ei biblioteca, arhiva s-a

îmbogăţit treptat, dar ceea ce trebuie subliniat — mai cu seamă — e numărul de volume ce au apărut şi care în ultimii ani s-au ridicat la 15, cu cel puţin 300 de pagini fiecare. S-au publicat documente şi manuscrise, studii de istoria literaturii române, de istoria literaturii universale, de sociologie şi literatură comparată, cercetări privind metodele istoriei, teoriei şi criticii literare, folcloristica etc. Nu e, desigur, cazul să apreciem noi înşine această activitate, ci voim numai să declarăm aci — cu acest prilej solemn al aniversării partidului — că toată această muncă i-a fost în fond dedicată cu entuziasm şi convingere şi că s-a desfăşurat în concordanţă cu direcţiile de bază ale concepţiei marxist-leniniste despre literatură.

Ne situăm astfel în cadrul ideologiei partidului pentru care înţelegem să militäm şi mai departe, întru înflorirea mişcării noastre culturale şi literare.

CONGRESELE AL IX-LEA ŞI AL X-LEA ALE PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN ŞI UNELE PROBLEME ALE CREAŢIEI LITERARE

MIHAI NOVICOV

Semicentenarul Partidului Comunist Român se profilează în perspectiva înfăptuirilor din ultimele decenii ca un însufleţitor bilanţ. Comuniştii în primul rînd, dar şi toţi oamenii muncii care urmează cu încredere şi entuziasm cuvintele de ordine ale partidului, resimt cu acest prilej o îndreptăţită mîndrie. Sub conducerea partidului comunist, România a devenit o ţară avansată, care construieşte în ritm dinamic socialismul, o ţară care prin destinul său oferă un exemplu viu al posibilităţilor creatoare ale poporului, eliberat de sub jugul înrobitor al asupritorilor şi exploatatorilor. Semicentenarul Partidului Comunist Român intră în istorie ca încă o expresie elocventă a superiorităţii socialismului asupra capitalismului.

S-a încetăţenit în practica partidului nostru obiceiul de a nu reduce asemenea aniversări la manifestaţiuni festive. Drumul de cincizeci de ani n-a fost nici uşor, nici lin. Au trebuit să fie învinse numeroase obstacole despre care s-a vorbit pe larg şi la Congresul al IX-lea şi la Congresul al X-lea. După cît se ştie, au fost comise şi greşeli, unele grave. Dar, învingînd obstacolele, corectînd greşelile, partidul ieşea întotdeauna întărit din încercări, pentru că îl vitaliza contactul cu masele largi ale poporului, cu experienţa lor multiseculară de luptă şi muncă. Iată de ce semicentenarul partidului ne îndeamnă şi la eforturi de analiză, în care cauzele greşelilor să fie cercetate cu aceeaşi luciditate ca şi semnificaţiile reuşitelor.

Din lungul drum dorim să evidenţiem contribuţia ultimelor două congrese ale partidului, perioadă relativ scurtă, ceea ce, după convingerea noastră, se justifică, după cum au reliefat-o mai mulţi participanţi la discuţie la Congresul al X-lea, cu atît mai mult cu cît Congresul al IX-lea a însemnat şi pentru dezvoltarea literaturii un moment de răscruce,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 213–225, BUCUREŞTI, 1971

un început de puternic și multilateral avînt creator [1].

Cauzele, credem, ar trebui să fie căutate în însuși stilul de muncă al partidului, pe care, dacă ar trebui să-l caracterizăm printr-un singur cuvînt, n-am putea găsi unul mai potrivit decît „cel de creator". La Congresul al IX-lea, atît în raportul Comitetului Central prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, cît și în cuvîntările delegaților, a răsunat puternic hotărîrea comuniștilor de a lichida cu tot ce reprezenta anchilozare și rutină și de a orienta activitatea practică, concretă, în direcția determinată pe de o parte de înaltele scopuri ale politicii din totdeauna a comuniștilor, iar pe de alta, de necesitățile pe care le generează viața însăși, cu cotiturile și sinuozitățile ei, cu specificul situațiilor din țara noastră, în raport cu istoria și tradițiile ei, cu năzuințele și experiența creatoare a poporului. „O cerință principală pentru adîncirea permanentă a cunoașterii științifice, pentru dezvoltarea gîndirii teoretice din țara noastră — spunea la Congresul al IX-lea tovarășul Nicolae Ceaușescu — este desfășurarea unor largi dezbateri, schimburi și confruntări de opinii, pe temelia concepției despre lume a proletariatului, ostilă închistării și rigidității în gîndire și care ne învață că toate fenomenele vieții sociale trebuie privite ca un proces în continuă transformare și dezvoltare" [2].

În același sens ni se pare că pot fi considerate ca programatice și acele cuvinte ale tovarășului Nicolae Ceaușescu în care, amintind că „marxismul este o știință vie, care se dezvoltă și se îmbogățește necontenit, sintetizînd experiența istorică și concluziile dezvoltării sociale", secretarul general al partidului adăuga : „Elaborînd această învățătură, ale cărei adevăruri fundamentale sînt strălucit confirmate de viață, clasicii marxismului nu puteau să dea răspunsuri definitive tuturor problemelor pe care le-a ridicat evoluția ulterioară a societății. Trăind într-o

[1] Într-o perspectivă mai amplă găsim această apreciere în cuvîntarea tovarășului Paul Niculescu-Mizil : „După părerea mea, perioada care a urmat Congresului al IX-lea este cea mai fertilă din întregul răstimp de la eliberarea țării nu numai în domeniul vieții materiale, ci și pe tărîmul activității teoretice, al gîndirii social-politice" (*Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român, 6—12 august 1969*, Editura politică, București, 1969, p. 217 ; în continuare referirile la această ediție se vor da în paranteză în text, indicîndu-se alături de cifra X, printr-o cifră arabă, pagina). Despre realizările literaturii a vorbit pe larg tovarășul Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor : „Fără Congresul al IX-lea și fără prezența în fruntea statului nostru și a partidului nostru a tovarășului Nicolae Ceaușescu, literatura română nu ar fi cunoscut frumoasele rezultate la care a ajuns în acești ultimi patru ani. Dintre acești patru ani, cel mai bun, după părerea noastră, a fost cel de-al patrulea. În acest an, al patrulea de la Congresul al IX-lea, au apărut noi romane și noi volume de versuri, noi cărți de critică și istorie literară, noi volume de eseuri și noi piese de teatru, dintre care multe sînt strălucite. Multe cărți din cele apărute în 1968 sînt lucrări — în toate genurile — deosebit de valoroase. Lucrul care, după părerea mea, este de cea mai mare importanță constă în numărul mare de talente tinere apărute în acest timp scurt, de numai patru ani. Aceasta nu a fost o întîmplare. Tinerele talente au apărut, au început să se facă cunoscute — iar unele s-au și făcut cunoscute — datorită, în bună parte, condițiilor de creație acordate scriitorilor de partidul și guvernul nostru și ca o urmare a indicațiilor date de secretarul general al partidului" (X, 356—357). În același sens, referindu-se la sectorul vieții teatrale, tovarășul Radu Beligan, artist al poporului, semnala „folosul deosebit pe care l-a tras teatrul nostru din atmosfera stimulativă creată de Congresul al IX-lea, congres care — printre altele — a intensificat mișcarea de afirmare a personalităților artistice și a încurajat dezvoltarea unor diverse modalități de expresie"(X, 523).

[2] *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, 19—24 iulie 1965*, Editura politică, 1965, p. 91—92. În continuare, referirile la această ediție se vor da în paranteză în text, indicîndu-se alături de cifra IX, printr-o cifră arabă, pagina.

altă epocă, ei nu puteau să dea soluţii problemelor concrete apărute ca urmare a victoriei socialismului într-un şir de ţări, să analizeze formele şi metodele construcţiei socialiste în toată varietatea lor, problemele relaţiilor dintre statele socialiste. Studierea şi rezolvarea acestor probleme este o îndatorire a fiecărui partid marxist-leninist, care-şi aduce astfel contribuţia la îmbogăţirea experienţei comune a mişcării noastre" (IX, 90).

În cadrul dezbaterilor din ultimele două congrese a fost subliniat cu autoritate că Partidul nostru îşi orientează activitatea îndemnîndu-i pe cercetătorii care se ocupă în mod special de studierea fenomenelor sociale să realizeze o cît mai organică legătură între teorie şi practică: „Răspunsurile la problemele zilei de azi ei trebuie să le găsească în primul rînd în viaţă!" (X, 72). Pe drept cuvînt au fost combătute la Congresul al X-lea acele stări de lucruri din domeniul ştiinţelor sociale datorită cărora ele „nu îndeplinesc încă decît sporadic şi într-o măsură prea redusă o funcţie de cercetare propriu-zisă, *de prospectare* a problemelor concrete ale dezvoltării societăţii — cercetare care să-şi aibă *finalizare* socială" (X, 217). În perspectiva noutăţii evidente a atîtor fenomene sociale de pe toate meridianele globului, în perspectiva rapidităţii cu care dezvoltarea istorică scoate mereu în faţa noastră probleme *noi*, orice cercetare ilustrativistă, orice cercetare care se limitează la confirmarea justeţii unui punct de vedere, oricît de prestigios, se condamnă la sterilitate. Cercetare cu adevărat ştiinţifică se dovedeşte a fi numai aceea care descoperă aspecte *noi* şi propune soluţii *noi* sau care ajută, cel puţin, cum o cerea tovarăşul Nicolae Ceauşescu încă la Congresul al IX-lea, „la o mai bună înţelegere a desfăşurării evenimentelor, a cursului dezvoltării societăţii omeneşti" şi înlesneşte „rezolvarea problemelor practice ale construirii socialismului" (IX, 89). De altfel, tocmai în acest context sună de asemenea aproape programatic îndemnurile repetate ale partidului de a fi cultivate cu perseverenţă, în toate compartimentele activităţii ideologice, eforturile colective, înfruntările de opinii, discuţiile în care să se opună păreri deosebite, uneori contrare, dar izvorîte toate din dorinţa comună de a contribui la sporirea eficienţei luptei comuniste şi a construcţiei socialismului. „Desigur că — spunea tovarăşul Paul Niculescu-Mizil la Congresul al X-lea — pentru stimularea cercetării independente sînt de cea mai mare importanţă dezbaterile ideologice, confruntările libere de opinii. Partidul nostru încurajează şi sprijină asemenea dezbateri în spirit ştiinţific, fără teama că, în discuţii, ar putea apărea şi idei eronate. Într-o confruntare de opinii, acest lucru este inevitabil — iar fără discuţii, fără controverse, nu s-ar putea ajunge la infirmarea părerilor greşite, la reliefarea adevărului" (X, 218).

De acest spirit au beneficiat, dar ar trebui să beneficieze şi mai consistent, şi discuţiile privitoare la problemele literaturii contemporane.

La Congresul al IX-lea al P.C.R., în raportul prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu a fost puternic subliniată hotărîrea fermă a partidului de a combate cu toată intransigenţa orice fel de încercări de a reînvia în dezbaterea şi rezolvarea problemelor pe care le ridică dezvoltarea creaţiei literare dogmatismul şi rigiditatea, intoleranţa obtuză, ca şi preferinţa suficientă pentru aplicarea de etichete sau rezolvări administrative, într-un cuvînt — tot ce nu concordă cu

caracterul prin excelenţă creator al profesiunii literare. „Artei şi literaturii îi sînt proprii — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu — preocuparea pentru continua înnoire şi perfecţionare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturată orice tendinţă de exclusivism sau rigiditate manifestat în acest domeniu". Dar în acelaşi context se preciza în continuare: „Esenţial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-şi individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conţinutul operei sale, să urmărească ca ea să-şi găsească drum larg spre mintea şi inima poporului" (IX, 95—96).

Pornind de aici, putem spune că la congresele al IX-lea şi al X-lea politica comuniştilor români în domeniul artei şi literaturii a fost definită cu maximum de claritate pe două coordonate fundamentale: pe de o parte — înlăturare a tot ce poate stingheri afirmarea plenară a personalităţii artistului („Partidul nostru porneşte de la concepţia că socialismul trebuie să fie societatea totalei împliniri a personalităţii umane" — X, 61); pe de alta — desfăşurarea unei activităţi ideologice care să ducă la o cît mai organică integrare a creaţiei artistice în uriaşa operă constructivă a întregului popor. „Sînt multe momente importante din istoria patriei noastre, din munca tumultuoasă a poporului pentru edificarea noii societăţi — citim în *Raportul C.C. la Congresul al IX-lea* — care nu şi-au găsit încă oglindirea deplină în operele literar-artistice. Abordînd cu toată amploarea şi măreţia, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri revoluţionare din România, a relaţiilor sociale şi a vieţii spirituale a oamenilor, reflectînd optimismul şi vigoarea poporului, talentaţii noştri creatori pot făuri opere care să rămînă în patrimoniul culturii naţionale şi universale. Oglindind politica şi activitatea partidului închinată înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului, creaţia literar-artistică e necesar să fie pătrunsă de un profund umanism socialist" (IX, 95)[3]. Iar de pe înalta tribună a Congresului al X-lea, tovarăşul Nicolae Ceauşescu formula în acest fel „chemarea" pe care iubitorii de cultură o adresează scriitorilor şi artiştilor: „Ceea ce vi se cere, tovarăşi, este să pătrundeţi în adîncul existenţei poporului şi, înţelegînd năzuinţele sale, eforturile şi lupta sa eroică, să înfăţişaţi grandioasa frescă a României socialiste. Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfăţişării veridice a realităţii, atît cu luminile, cît şi cu umbrele ei. Redaţi prin graiul minunat al artei freamătul creator al poporului, care, transformînd prin munca sa eroică înfăţişarea ţării, se transformă pe sine însuşi. Nu uitaţi niciodată că menirea artei noastre este de a înnobila omul, de a-l inspira

[3] Cît de puternic şi imediat a fost ecoul acestor cuvinte se poate vedea din unele atitudini în cadrul aceloraşi dezbateri. Astfel, scriitorul Titus Popovici îşi exprima convingerea că „unul din învăţămintele cele mai preţioase, îndreptar permanent al activităţii scriitoriceşti, este indicaţia cuprinsă în *Raportul Comitetului Central*, în care se arată că realitatea vremii noastre, transformările subtile, complexe petrecute în conştiinţa oamenilor constituie esenţa noutăţii şi vigorii literaturii noastre, originalitatea ei de substanţă, un cîmp vast de investigaţii cu adevărat înnoitoare" (IX, 210). Iar un alt delegat, vorbind în numele tinerilor, sublinia că ei, tinerii, „sînt dornici să vadă oglindite în lucrările creatorilor noştri de azi munca poporului, aspiraţiile, frumuseţile vieţii şi marile sale bucurii pe care le trăieşte în anii de construcţie socialistă" (IX, 594).

spre noi fapte măreţe, spre realizarea idealurilor socialismului şi comunismului.

În acelaşi timp, noi chemăm creatorii să slujească prin arta lor ideile — atît de scumpe partidului şi poporului nostru — ale solidarităţii revoluţionare cu toate popoarele care construiesc noua orînduire şi cu cei ce muncesc de pretutindeni, în lupta pentru socialism, pentru democraţie şi progres social, pentru libertate şi independenţă naţională, ideile frăţiei şi colaborării între popoare, ale păcii şi securităţii internaţionale" (X, 73—74).

Şi ar mai fi de adăugat că din întreaga desfăşurare a celor două congrese a reieşit cu evidenţă că eforturile pe cele două coordonate nu pot fi concepute decît într-o unitate organică, orice unilateralitate în acest domeniu fiind profund dăunătoare. Firesc, atît la Congresul al IX-lea, cît şi la Congresul al X-lea, problema creaţiei literare şi artistice a figurat doar ca una din multiplele probleme faţă de care partidul era chemat să-şi reîntărească poziţia şi să traseze o linie de orientare pentru viitor. Ca forţă conducătoare în stat şi în societate, partidul are misiunea să coordoneze şi să dirijeze, organizîndu-le într-un tot unitar, toate eforturile oamenilor muncii — pe tărîm economic, social, politic, cultural, moral etc. Dar tocmai această unitate de concepţie, atît de splendid fundamentată din punct de vedere ştiinţific şi atît de pătrunsă de ideile invincibile ale marxism-leninismului, luminează şi dă relief şi fiecărei laturi a multilateralului program. Despre problemele mai concrete ale dezvoltării literare, factorii de conducere ai partidului au vorbit mai amănunţit cu alte prilejuri şi în mod special s-a înscris în istoria vieţii noastre literare ca un tezaur nepreţuit de îndemnuri şi învăţăminte cuvîntarea ţinută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la adunarea generală a scriitorilor din noiembrie 1968. Dar pot fi extrase concluzii însufleţitoare şi dintr-o serie de aspecte ale dezbaterilor de la congresele partidului, care în aparenţă n-au contingenţe nemijlocite cu literatura. Astfel, de pildă, atît din cuvîntările unor scriitori delegaţi la Congresul al X-lea al Partidului, cît şi din alte luări de atitudine ale oamenilor de artă şi litere, reiese că în perspectiva dezvoltării viitoare persistă încă teama ca nu cumva, printr-un exces de zel, în cutare sector, lucrurile să alunece spre repetarea unor greşeli din trecut [4]. De aceea, credem că nu e lipsit de interes să reliefăm modul în care tovarăşul Nicolae Ceauşescu a pus această problemă — a atitudinii faţă de greşelile din trecut — într-un

[4] Cîteva delimitări sînt în acest sens semnificative. „Înspăimîntaţi prea mult de unele greşeli, simplificări ale procesului de creaţie, dogmatizări ale actului creator şi contemplînd uneori în spiritul sterp al sociologismului vulgar istoria, şi propria noastră istorie — spunea prozatorul Nicolae Breban —, am trecut, unii dintre noi, în extrema cealaltă, complet străină fiinţei scriitorului român, aşa cum s-a înscris el în memoria secular a românului; cununa de lauri pe care, uneori pe drept, alteori din generozitate şi preaplin sufletesc, poporul o acordă purtătorilor condeiului şi artistului, nu trebuie să întîrzie şi să se pietrifice pe tîmpla îngheţată prea devreme, ci se cade înapoiată celui care şi-a dăruit-o într-un elan şi nobleţe niciodată atinse de noi, cei care ne bucurăm de ele" (X, 405). Iar scriitorul de limbă maghiară Sütö András, vorbind despre angajarea scriitorului, considera necesar să precizeze: „Doresc a sublinia că această cerinţă faţă de literatură nu are nimic comun cu acele dogme veştejite, învechite ale trecutului. Congresul al IX-lea a deschis o eră nouă şi în viaţa spirituală a ţării noastre, a descătuşat forţe noi în toate genurile artei; prin restabilirea normelor cu adevărat leniniste în viaţa de partid, prin lărgirea şi adîncirea democraţiei socialiste, a creat o atmosferă profund prielnică pentru înflorirea unei literaturi moderne în sensul cel mai bun al cuvîntului" (X, 439).

plan mai general: „Aşa cum am mai spus, bilanţul celor 25 de ani care au trecut de la eliberare este măreţ; ţara noastră a ajuns la un stadiu înalt de dezvoltare. Ar fi fost plăcut pentru noi toţi ca fenomenele la care m-am referit să nu fi avut loc. Dar faptele s-au petrecut; acum nu mai putem schimba nimic. Avem însă datoria, în faţa partidului şi a poporului, să luăm toate măsurile ca asemenea stări de lucruri să nu se mai poată repeta niciodată, să asigurăm respectarea neabătută în viitor a normelor democraţiei de partid, a legalităţii socialiste, astfel ca nimeni să nu mai fie condamnat şi pedepsit pe nedrept în societatea noastră" (X, 67).

De bună seamă, nici un fel de analogii mecanice nu sînt recomandabile. Principiul director însă nu poate să nu fie acelaşi. Dacă vrem ca literatura noastră să valorifice la maximum avantajele socialismului, dacă vrem ca în ţara noastră orice talent să se poată dezvolta plenar, dacă vrem ca pe acest tărîm zestrea de valori a poporului nostru să se înmulţească an de an cu noi opere prin care să pulseze viaţa contemporană, „cu luminile şi umbrele ei", sîntem datori să aplicăm în aşa fel — ferm şi principial — linia partidului încît practic greşeli analoage celor din trecut să nu se mai poată comite şi nimănui să nu-i fie permis să frîneze avîntul creator. Dar pentru aceasta trebuie să cunoaştem cît mai temeinic, ştiinţific natura acestor greşeli, cauzele şi efectele lor. Cu atît mai mult, cu cît, cum bine ne aducem aminte, ele s-au produs într-un context din care bunele intenţii nu lipseau şi au umbrit desfăşurarea unei mişcări care tindea să dea un răspuns pozitiv la îndemnul pe care partidul, încă în 1949, îl adresa scriitorilor, cerîndu-le „să pună în centrul operelor lor uriaşul proces de transformare socială, clocotitoarea muncă creatoare ce se desfăşoară în ţara noastră, pe oamenii muncii ce făuresc orînduirea nouă socialistă" şi să arate cum „în procesul luptei pentru transformarea societăţii şi construirea socialismului se naşte în ţara noastră omul nou — omul socialist" [5]. Cum de s-a ajuns de la această orientare nobilă şi plină de perspectivă la unele greşeli închistatoare, la dogmatism şi sociologism vulgar? În primul rînd datorită faptului că unii din cei chemaţi să aplice linia partidului au pierdut din vedere atît specificul muncii de creaţie artistică, cît şi unele principii esenţiale ale marxism-leninismului privitoare la modul în care teoria generală a materialismului istoric urmează să fie aplicată diferenţiat pentru justa înţelegere a fiecărui tip de suprastructură, a relaţiilor ei cu alte suprastructuri, cu baza economică şi cu întreaga societate. Cît priveşte activitatea artistică, cîteodată se pierdea din vedere cel puţin caracterul ei creator, pe de o parte, şi dezvoltarea ei organică, pe de alta. Astfel se explică de ce stimularea creaţiei ca atare se înlocuia uneori cu elaborarea de modele normative, rupte în unele privinţe atît de tradiţia naţională, cît şi de unele tendinţe noi (şi descoperirile estetice efectuate în cadrul lor) ivite în procesul de dezvoltare a literaturii universale.

Cum nu intră în intenţia noastră de a face aici un inventar al greşelilor din trecut şi nici de a le analiza exhaustiv (deşi opinăm că nu e rău ca o asemenea analiză să fie totuşi făcută), ne mărginim a semnala că amintitele greşeli, deşi nu au alterat esenţial creaţia ca atare, au frînat-o totuşi tocmai pentru că la baza lor a stat o atitudine faţă de

[5] Din salutul adresat de C.C. al *Partidului primei conferinţe pe ţară a scriitorilor* în martie 1949.

fenomen diametral opusă aceleia pe care au afirmat-o, în toate domeniile, congresele al IX-lea şi al X-lea ale P.C.R.

Avem în vedere recomandarea repetată ca, în analiza unor procese şi fenomene noi, contemporane, să nu se pornească de la idei preconcepute şi soluţii prestabilite, ci de la viaţa, de la materialul de fapte noi, inedite, pe care aceste procese şi aceste fenomene vii le oferă. Cu alte cuvinte, dacă dorim să influenţăm efectiv, nu în vorbe, ci eficient şi stimulator, creaţia literară, e firesc să pornim nu de la o viziune preconcepută a unei literaturi dorite de noi, ci de la posibilităţile concrete pe care această literatură le conţine.

După cum se ştie, creaţia literară se distinge şi prin aceea că este rodul unei activităţi prin excelenţă spontane şi individuale. Totodată, deşi are de îndeplinit funcţii sociale importante — şi aceste aspecte au fost şi ele puternic subliniate în cadrul dezbaterilor la Congresul al X-lea[6] —, ecoul real al unei opere date este practic imprevizibil şi în orice caz nu poate fi verificat decît după trecerea unei perioade de timp relativ îndelungate. De aici rezultă direct ce importanţă colosală are pentru rezolvarea pozitivă a dificilelor probleme ale creaţiei literare cultivarea în cel mai înalt grad a spiritului de răspundere civică. Şi despre această problemă, într-un plan mai vast, s-a vorbit mult şi la Congresul al IX-lea şi la Congresul al X-lea. Referindu-se la unele măsuri luate în intervalul dintre cele două congrese, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a arătat că ele „urmăresc totodată creşterea răspunderii fiecărui membru al societăţii pentru felul în care îşi realizează atribuţiile, pentru pregătirea sa profesională, ştiinţifică şi culturală" (X, 54). Dar dacă problema răspunderii — colective şi personale — e o problemă fundamentală pentru construcţia socialismului în general, întrucît de rezolvarea ei depinde în cea mai mare măsură ajustarea factorul subiectiv la cel obiectiv [7], într-un mod cu totul deosebit ea se pune pentru sectorul creaţiei literare şi artistice[8].

[6] „Este ştiut — citim în Raportul C.C. prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu — că dintotdeauna unul din elementele cu ajutorul cărora societatea a acţionat pentru influenţarea morală a omului, pentru sădirea în conştiinţe a unor principii superioare de viaţă a fost arta şi literatura. Această înaltă misiune socială a creaţiei literar-artistice devine şi mai pregnantă în condiţiile socialismului — orînduire care acţionează în mod conştient şi organizat pentru elevarea spirituală a tuturor membrilor săi" (X, 73).

[7] Din punct de vedere teoretic, problema îşi vădeşte importanţa atît pentru trecut, pentru justa înţelegere a istoriei partidului, cît şi pentru viitor, pentru perspectivarea activităţii. La Congresul al IX-lea, vorbind despre anii muncii ilegale, tovarăşul Emil Bodnăraş arăta că „perioada acestei activităţi a Partidului Comunist Român, cît şi cea care a urmat — a cuceririi puterii politice — au demonstrat importanţa hotărîtoare, în cîştigarea bătăliei de clasă, a «factorului subiectiv», a existenţei partidului clasei muncitoare, a unui partid combativ, avînd în frunte o conducere legată de clasă şi popor, capabilă să aplice adevărurile marxism-leninismului la condiţiile ţării, să folosească cu pricepere condiţiile obiective date şi să acţioneze cu hotărîre" (IX, 643). Iar la Congresul al X-lea, conturînd activitatea partidului în perspectiva sarcinilor de azi şi de mîine, tovarăşul Paul Niculescu-Mizil scotea în evidenţă că „partidul nostru făureşte concomitent atît premisele *materiale* cît şi cele *spirituale* ale societăţii socialiste multilateral dezvoltate, premise aflate într-o unitate şi interacţiune dialectică" (X, 213).

[8] Cum o reliefa cu multă îndreptăţire şi scriitorul Titus Popovici, spunînd: „În lumina acestor adevăruri, cred că sentimentul cel mai puternic pe care l-a sădit în noi partidul este sentimentul responsabilităţii plenare faţă de tot ceea ce ne înconjură, faţă de marile idealuri ale socialismului şi comunismului, faţă de oamenii care, prin munca lor, transformînd lumea, se transformă pe ei înşişi, eroi, cititori şi judecători pretenţioşi ai cărţilor noastre. Acest sentiment care opune ireductibil pe scriitorul-cetăţean scriitorului-singur, scriitorului care cultivă o iluzorie «libertate» de a fi inutil a dat, în zilele noastre, un conţinut deplin deziderateului antic: «Nimic din ceea ce e omenesc nu mi-e străin»" (IX, 208).

Cultivarea spiritului de răspundere nu e de conceput însă fără asigurarea deplinei libertăți de manifestare a forțelor creatoare, așa cum o cer principiile fundamentale ale democrației socialiste. Grija pentru consolidarea, adîncirea și continua lărgire a acesteia s-a reflectat și în dezbaterile ultimelor două congrese ale partidului ca o preocupare permanentă a lui și a conducerii sale. „Partidul — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — a pornit și pornește de la faptul că, în esență, problema dezvoltării democrației socialiste este problema participării active a poporului la conducerea treburilor țării". Și în continuare: „Desigur, procesul adîncirii și perfecționării democrației socialiste nu poate fi considerat încheiat; el se desfășoară paralel cu dezvoltarea întregii noastre orînduiri" (X, 61). Dar în același timp s-a arătat că democrația socialistă, ca și manifestarea nestingherită a forțelor creatoare în cadrul ei, n-are nimic comun cu anarhismul, cu nesocotirea intereselor fundamentale ale societății, și tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat-o spunînd că „noi sîntem partizanii libertății de creație și orînduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor, ca și a tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese" (X, 73).

De unde reiese că pentru un artist libertatea de creație nu este atît un rezultat automat al unui ansamblu de condiții exterioare, cît o stare de spirit interioară. La timpul său, Lenin a arătat magistral în articolul *Organizația de partid și literatura de partid* cum și de ce în societatea burgheză artistul nu poate fi liber: pentru că el nu se poate elibera de dependența lui de sacul cu bani, de gusturile capricioase ale unor consumatori, de întreaga ambianță ideologică burgheză, nemaivorbind de interdicțiile cu caracter polițienesc de care pe alocuri el se împiedică din cînd în cînd. Orînduirea socialistă îl eliberează pe scriitor de această servitute umilitoare. În asta rezidă supremul avantaj pe care socialismul îl oferă creatorilor de frumos, cu condiția să nu fie alterat prin încercări de a se crea contrar liniei Partidului Comunist vreun alt sistem de obligații normate, oricît de nobil ar fi țelul aparent în numele căruia acest sistem se instituie. În asta rezidă unul din învățămintele majore ale propriilor noastre erori.

În ultimul timp se vorbește, și pe drept cuvînt, de o anumită nevoie de literatură realistă, pe care o resimte societatea noastră [9]. Se știe însă — și referirile la luările de atitudine din cadrul ultimelor două congrese ale partidului ne-au întărit în această convingere — că înflorirea realismului artistic poate avea loc doar într-o atmosferă prielnică, adecvată, care presupune, printre altele, și combaterea hotărîtă a tot

[9] Dintre vorbitorii la Congresul al IX-lea, cerința aceasta a fost formulată foarte explicit de Demostene Botez, pe atunci președinte al Uniunii Scriitorilor: „Pentru a-și îndeplini acest mesaj, arta noastră nu poate fi decît o artă realistă. Așa a fost arta noastră populară, așa a fost arta marilor noștri înaintași. Astfel o impune sănătatea și echilibrul poporului nostru" (IX, 708). Abordînd problema dintr-alt punct de vedere, dar în același sens, s-a exprimat la Congresul al X-lea Radu Beligan: „Avem nevoie de opere care vin din realitate și se adresează cu o desăvîrșită bună-credință publicului, de opere care sînt purtătoarele unor experiențe capabile să lumineze și să explice viața, căci numai glasul unor asemenea creații trece dincolo de ele, către ceilalți, numai ele pot „influența". O carte, o piesă, un spectacol care nu ridică o întrebare esențială, nu dezvăluie o durere, nu clarifică o așteptare, nu relevă o aspirație sînt sortite să rămînă fără urmări" (X, 523).

felul de prejudecăţi circumstanţiale de ordin restrictiv, potrivit cărora unele aspecte ale realităţii ar fi potrivite pentru a fi înfăţişate şi altele nu. Orice fel de inhibiţie, fie ea şi interioară, a scriitorului însuşi, este incompatibilă cu condiţia de libertate a creaţiei pe care o asigură socialismul şi nu poate duce decît la diminuarea valorii estetice a operei.

Ni se pare că în lumina dezbaterilor de la congresele al IX-lea şi al X-lea ale P.C.R. putem avansa ipoteza că una din cauzele care fac să persiste inhibiţiile de acest fel izvorăşte din modul cîteodată insuficient de lucid în care abordează unii problema combaterii erorilor ideologice. Or, din acest punct de vedere mai cu seamă documentele Congresului al X-lea ne ajută să dăm lucrurilor dimensiunea lor reală. Şi în raportul tovarăşului Nicolae Ceauşescu şi în cuvîntările unor delegaţi s-a arătat cît de greşită e teoria potrivit căreia şi în ţările în care socialismul a învins definitiv şi irevocabil, victoria ar putea fi periclitată printr-o strecurare abilă a ideologiei imperialiste [10]. „O caracteristică esenţială a muncii noastre ideologice — se arată în *Concluziile secţiunii pentru problemele ideologice şi cultural-educative* — va fi şi în viitor, ca şi pînă acum, combativitatea — proprie concepţiei materialist-dialectice care s-a afirmat şi a triumfat în luptă cu teoriile burgheze, idealiste, retrograde. Este mai presus de orice îndoială că filozofia partidului nostru va învinge şi în viitor, aşa cum a biruit în toate confruntările şi bătăliile de pînă acum, cucerind tot mai mult minţile şi inimile oamenilor. Fiind convinşi de forţa ideologiei noastre, de adevărul ei care s-a verificat în practica transformării revoluţionare a societăţii, nu ne temem de înfruntarea deschisă cu adversarii. Nu există forţă în stare să pericliteze influenţa şi autoritatea marxism-leninismului în ţara noastră, să împiedice manifestarea sa tot mai viguroasă ca ideologie dominantă în societatea socialistă românească" (X, 649).

Nu încape îndoială că şi pe tărîmul infruntărilor ideologice din cîmpul creaţiei literare marxism-leninismul şi-a consolidat poziţiile. În consecinţă, nu există nici un temei de a manifesta teama faţă de eventualele confuzii ale unor lucrări artistice, confuzii care, de altfel, nici nu por fi scoase la iveală decît cu aproximaţie. Totul se reduce, în ultima instanţă, la necesitatea de a fi combătut, fără panică şi fără invective, ceea ce nu concordă cu cerinţele spiritului militant comunist.

Pentru asigurarea condiţiilor prielnice în vederea rapidei dezvoltări a unei literaturi în stare să făurească „măreaţă frescă a României socialiste" este absolut necesar ca scriitorul să se simtă efectiv răspunzător şi pînă la capăt pentru tot ce publică. Amarele greşeli ale trecutului au demonstrat convingător că „tutela" ideologică asupra însuşi procesului de creaţie nu poate duce decît la frînări şi reţineri. Nu de „tutelă" şi de prescripţii este nevoie, ci de realizarea funcţionării eficiente şi operative a unei opinii publice literare pătrunse de spirit de partid.

[10] „Ar fi de neconceput — citim de pildă în cuvîntarea tovarăşului Leonte Răutu — ca într-o societate unde socialismul reprezintă o realitate vie, istoriceşte statornicită, ideologia imperialistă să prevaleze asupra celei socialiste, punînd în primejdie însăşi existenţa noii orînduiri". Şi, în continuare : „A considera că propaganda burgheză ar putea să surpe temeliile unei societăţi socialiste în plenitudinea afirmării sale înseamnă a manifesta neîncredere în forţa de neînvins a ideilor socialismului, în imensa lor acţiune mobilizatoare şi transformatoare. Aceasta înseamnă, totodată, o subapreciere a capacităţii poporului, care a scuturat de pe umeri jugul capitaliştilor şi moşierilor, de a-şi apăra şi dezvolta cuceririle revoluţionare" (X, 561).

În asta rezidă, după părerea noastră, un al doilea şi foarte important învăţămînt de extras din dezbaterile congreselor al IX-lea şi al X-lea.

Combaterea intransigentă a oricăror încercări de a reabilita practica ingerinţelor extraliterare în desfăşurarea organică a procesului literar nu echivalează de loc cu pasivitatea ideologică. De altfel adeziunea la lupta comunistă şi pasivitatea ideologică sînt incompatibile, una în raport cu alta, prin chiar natura lor. Şi asupra acestui adevăr fundamental factorii de conducere ai partidului au insistat în repetate rînduri. „Generalizarea fenomenelor noi apărute în dezvoltarea societăţii, stimularea muncii creatoare în domeniul teoriei — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea — presupun totodată o grijă neobosită pentru puritatea ideologiei noastre marxist-leniniste, împotriva deformărilor reformiste, revizioniste, dogmatice sau de orice altă natură" (IX, 91). Pentru ca la Congresul al X-lea aceeaşi sarcină să fie formulată cu o şi mai mare pregnanţă: „În centrul muncii politico-ideologice trebuie să stea şi în viitor cultivarea devotamentului neţărmurit faţă de patrie şi partid, faţă de cauza socialismului, a spiritului internaţionalist de solidaritate cu popoarele ţărilor socialiste, cu partidele comuniste şi muncitoreşti, cu mişcările de eliberare naţională, cu forţele revoluţionare şi progresiste de pretutindeni. Una din îndatoririle principale ce revin frontului nostru ideologic este promovarea unei atitudini combative, militante împotriva concepţiilor retrograde, mistice, a influenţelor ideologiei străine, împotriva mentalităţilor înapoiate, formarea trăsăturilor etice corespunzătoare noilor relaţii statornicite în orînduirea socialistă" (X, 71). De altfel, aproape în aceiaşi termeni, sarcina aceasta a fost inclusă şi în rezoluţia congresului (X, 744).

De aici rezultă cu evidenţă şi datoria ce incumbă acelora care poartă răspunderea pentru statornicirea unui climat de combativitate comunistă şi în rîndurile creatorilor de artă — organizaţiilor obşteşti ale scriitorilor şi artiştilor şi în primul rînd criticii literare. „Critica literară — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu — trebuie să analizeze principial activitatea de creaţie, fără pretenţia de a da soluţii obligatorii cu privire la forma şi stilul lucrărilor artistice, să ia poziţie faţă de manifestările negative şi să promoveze operele care exprimă realităţile şi ideile înaintate ale societăţii noastre. Totodată, ea trebuie să contribuie la educarea estetică a oamenilor muncii, la formarea gustului public" (IX, 96).

Cu atît mai mult iese în evidenţă importanţa acestor îndatoriri dacă se ţine seama de consecvenţa cu care partidul nostru încurajează, în toate sectoarele vieţii culturale, deschiderea largă a interesului către toate valorile ce se creează în planul respectiv, chiar dacă uneori ideologia care le alimentează este diferită de a noastră.

Dar interesul, cercetarea atentă nu înseamnă şi acceptarea pasivă, ci, dimpotrivă, „impune spirit de discernămînt, o judecată proprie în aprecierea creaţiei artistice şi a operelor de artă" (IX, 96).

N-am fi marxişti dacă n-am ţine seamă de faptul indiscutabil că valorile artistice, indiferent de noutatea şi importanţa lor din punct de vedere strict estetic, atîta timp cît se produc într-o anumită ambianţă ideologică, nu pot să nu poarte, într-un fel sau altul, şi amprenta aces-

tei ambianţe, ceea ce este valabil şi pentru multe din operele literare valoroase ce se creează în ţări unde ideologia burgheză e încă dominantă. Ele nu pot şi nu trebuie să fie apreciate numai ca expresii ale ideologiei burgheze, dar nici să fie preluate necritic, fără discernămînt, ca nişte experienţe exemplare. Or, din păcate, după cum au remarcat-o şi unii scriitori delegaţi la Congresul al X-lea, în viaţa literară concretă (cea reală şi nu cea ideală) se mai întîmplă ca unii începători să cadă pradă unor atitudini necritice şi să încerce în fapt să transfere pe solul nostru socialist nişte plante exotice crescute în cu totul alte condiţii.

Libertatea adoptării oricărei experienţe inovatoare în materie de creaţie impune în acelaşi timp cu necesitate, din partea criticii, discutarea competentă şi deschisă a tuturor problemelor, atît a celor de natură estetică, cît şi a celor legate direct de ideologia operei respective. A nu restrînge cu nimic libertatea creaţiei e o problemă, şi a nu combate într-un spirit tovărăşesc, dar ferm, în cadrul unor discuţii libere, ceea ce e incompatibil cu militantismul comunist e cu totul altceva. În acest sens, cunoscutele precizări din raportul tovarăşului Nicolae Ceauşescu îşi păstrează deplina actualitate: „Se întîmplă însă ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate şi mai valoroase cu cît sînt mai puţin accesibile şi mai neînţelese publicului, maselor largi, cu cît se îndepărtează mai mult de problemele vieţii, de realităţile lumii în care trăim". Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a relevat cît de nefundate sînt pretenţiile acelor autori care, deşi „consideră firesc să emită judecăţi asupra vieţii sociale", apreciază totuşi drept o „îngrădire a libertăţii de creaţie orice părere critică la adresa lucrărilor lor" (X, 73).

Realitatea ne dovedeşte că în fapt adevărul e contrariu, existenţa unei critici partinice care să ia atitudine operativ, eficient şi convingător, deci cu competenţa necesară, împotriva oricăror manifestări străine de ideologia comunistă sau opuse ei nu numai că nu împietează asupra libertăţii de creaţie, ci, dimpotrivă, condiţionează libertatea de creaţie. Căci dacă această critică nu-şi face datoria, opinia publică, firesc, se manifestă altfel, ceea ce poate aduce prejudicii vieţii literare în ansamblul ei [11]. Şi nu întîmplător scriitorii delegaţi la Congresul al X-lea care

[11] Concludente din acest punct de vedere sînt cuvintele pronunţate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la cîteva luni după congres la adunarea festivă consacrată împlinirii a 25 de ani de la apariţia primului număr legal al ziarului „Scînteia": „Presa este, de asemenea, un puternic instrument al partidului şi statului nostru în activitatea de îndrumare şi stimulare a creaţiei artistice, în desfăşurarea muncii culturale de masă. Un rol important în această privinţă au atît publicaţiile cotidiene cît şi revistele periodice cu caracter cultural-artistic. Publicaţiile, în special cele de specialitate, nu manifestă încă destulă combativitate faţă de unele tendinţe negative care mai există în domeniul culturii şi creaţiei de artă, nu iau întotdeauna atitudine hotărîtă faţă de operele slabe, confuze, faţă de «modele» şi curentele care nu au nimic comun cu realităţile româneşti, cu spiritul şi cultura poporului nostru. Unele din revistele literare şi de artă se fac uneori ele însele ecoul unor puncte de vedere confuze, greşite, despre artă, care nu au ce căuta în presa din ţara noastră, publică lucrări rupte de viaţă, de preocupările societăţii noastre socialiste — lucru ce trebuie cu desăvîrşire lichidat".

Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a arătat în continuare că „este necesar ca, în special în cadrul revistelor şi periodicelor de literatură şi artă, să crească spiritul de răspundere faţă de dezvoltarea culturii noastre socialiste, faţă de educaţia culturală a poporului nostru" şi că ele „trebuie să promoveze cu mai multă fermitate principiile estetice ale partidului nostru, să lupte pentru o cultură realistă, militantă, care să slujească cauza construcţiei socialiste, formării

au luat cuvîntul în cadrul dezbaterilor au condamnat cu toţii, într-un fel sau în altul, acele tendinţe din cîmpul creaţiei literare care nu corespund înaltei misiuni sociale, etice şi estetice a literaturii în societatea socialistă [12].

Părerea unanimă a participanţilor la congres cu privire la necesitatea de a se veghea asupra conţinutului combativ al activităţii ideologice a partidului şi-a găsit o elocventă expresie şi în *Concluziile secţiunii pentru problemele ideologice şi cultural-educative*, unde, în legătură cu creaţia literară şi artistică, se arată : „Participanţii la discuţii au aplaudat aprecierile din Raport cu privire la spiritul ce trebuie să guverneze arta şi răspunderile creatorilor în elevarea gîndirii şi sensibilităţii oamenilor, cu privire la sensul noţiunii de libertate de creaţie. Vorbitorii au susţinut în unanimitate necesitatea imprimării unui caracter profund realist şi angajat întregii noastre literaturi şi arte. Relevînd succesele obţinute, secţiunea a criticat totodată unele manisfetări, apărute la periferia culturii noastre, care exprimă tributul dat modelor efemere, încercările de a masca sterilitatea prin preţiozitate, de a acoperi, cum se spune, nucile goale cu polei lucios, ţipător, de a face titlu de noblеţe din incoerenţă şi infantilism" (X, 649).

În sfîrşit, înainte de a încheia, socotim necesar să relevăm, cum se face de altfel şi în „concluziile" la care ne-am referit mai sus, „importanţa conducerii de către partid a tuturor domeniilor vieţii ideologice şi culturale" (X, 648). Căci numai conducerea de către partid, înţelegătoare, lucidă, suplă şi combativă, poate asigura literaturii înaintarea

---

conştiinţei omului nou" (Nicolae Ceauşescu, *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate*, Rapoarte, cuvîntări, articole, aprilie 1969 — iunie 1970, Editura politică, Bucureşti, 1970, p. 440).

[12] Eugen Barbu, de pildă, s-a ridicat împotriva acelora care practică „sportul de-a nemurirea, sportul lansării manuscriselor în sticle ermetic închise şi aruncate în oceanul viitorului" (X, 226), cît şi împotriva tendinţei existente într-o parte a criticii „de a trece peste opere profund partinice, de a despărţi în creaţia noastră cărţile aşa-zis *artistice* de cele încărcate cu un fond ideologic" (X, 228). În acelaşi context, Zaharia Stancu mărturisea că „mai sînt, printre scriitori, şi mai ales printre noii sosiţi în rîndurile noastre, şi unii care încearcă să meargă pe lîngă drumul nostru — sau chiar merg pe lîngă drumul nostru" (X, 357). „Revistele noastre — spunea în legătură cu aceeaşi problemă, Nicolae Breban —, care nu o dată cantonează încă în exegeze şi aprecieri mărunte, tehniciste, în speculaţii de *interes periferic şi, nu o dată, chiar străine sau răuvoitoare unei lărgiri a semnificaţiei* actului cultural, trebuie cît mai neîntîrziat să redescopere această valoare morală, această dimensiune fundamentală a constructorului socialismului, a contemporanului nostru viu şi dăruit, genial în fiinţa sa colectivă, aşa cum nu o dată partidul, conducerea de partid, în frunte cu iubitul nostru conducător şi prieten, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, au arătat-o" (X, 406). Sütö András a vorbit mai mult în lumina propriei experienţe : „Personal, în scrierile mele, niciodată nu am dorit şi nu am putut să ocolesc acea stîncă a problemelor sociale care a fost şi va fi pusă tocmai în drumul pe unde trebuie să treacă şi scriitorul, să treacă împreună cu societatea, cu clasa, cu naţiunea, cu naţionalitatea din care face parte şi ale cărei năzuinţe le poartă în visurile sale de a se realiza ca personalitate artistică, ştiind că această personalitate devine cu atît mai puternică, mai neasemuitoare, cu cît poartă mai mult din frămîntările, din mişcarea istorică a colectivităţii" (X, 439). În sfîrşit, trăgînd într-un fel concluziile acestei laturi a dezbaterilor, tovarăşul Dumitru Popescu spunea : „Noi, comuniştii care muncim în sfera gingaşă a creaţiei spirituale, trebuie să ne întîlnim necondiţionat pe aceeaşi platformă şi, fără a impune voinţa noastră prin dictat administrativ acolo unde este vorba de gust, de originalitatea personalităţii, să punem în joc forţa de persuasiune a convingerilor noastre, să militäm mai energic pentru ideile în care credem, să facem ca tot frontul ideologic şi cultural să pulseze de seva concepţiei materialist-dialectice. În aceasta văd suprema obligaţie a intelectualilor înrolaţi de bună voie în marea oaste a partidului" (X, 496).

nestingherită pe cele două coordonate pe care noi am încercat să le definim – pe de o parte, creşterea continuă a spiritului de răspundere al fiecărui scriitor prin asigurarea din ce în ce mai deplină a tuturor condiţiilor necesare afirmării plenare a personalităţii sale creatoare, pe de alta, asigurarea concomitentă a condiţiilor în care asupra literaturii să se exercite influenţa binefăcătoare a opiniei publice comuniste, datorită căreia tezaurul artistic al poporului să se îmbogăţească an de an mai consistent cu opere izvorîte din hotărîrea scriitorilor şi artiştilor de a-şi închina talentul, cum se arată în rezoluţia congresului, „oglindirii vieţii şi muncii eroice a poporului român, înfăţişării veridice a realităţilor societăţii noastre" şi de a contribui astfel prin operele lor la „dezvoltarea spirituală a naţiunii noastre socialiste", precum şi la slujirea „ideilor nobile ale progresului social, democraţiei şi păcii, cauzei solidarităţii internaţionale şi prieteniei între popoare" (X, 744).

OBSERVAȚII LA PROBLEMA MOȘTENIRII CULTURALE

ADRIANA MITESCU

Problema moștenirii culturale este deopotrivă o chestiune care ține de teoria literaturii, dar și de practica și politica literaturii. Complexitatea acestei probleme este determinată tocmai de caracterul ideologic special pe care îl presupune actul reconsiderării literare. Teoria literaturii studiază raportul dintre tradiție și actualitate, presiunea internă exercitată în cadrul anumitor genuri, procesul dialectic al revitalizării unor valori tradiționale în cadrul culturii contemporane, deosebirea în cadrul tradiției a unor nivele tematice și estetice și chiar etice, active sau latente, care influențează creația sincronică. Dar problema moștenirii culturale este, după cum am spus, și o problemă politică nemijlocită a formării culturii socialiste, corespunzătoare societății socialiste construite în țara noastră. Desigur, cultura socialistă nu se poate constitui în urma unui decret sau a unei legi administrative. Ea nu poate apărea nici printr-un miracol și nici nu se poate susține cu cîteva lucrări inspirate rapid din actualitatea cotidiană a evenimentelor țării. Fondul culturii socialiste, tezaurul său nutritiv îl constituie procesul activ al preluării moștenirii culturale.

Din punctul de vedere al politicii culturale, problema moștenirii a făcut obiectul cîtorva articole capitale ale lui Lenin. Este vorba de *Organizația de partid și literatura de partid*, *La ce moștenire renunțăm*, *Note critice în problema națională*, *Schiță de rezoluție cu privire la cultura proletară* sau suita de articole despre Tolstoi, corespondența cu Gorki (vezi și scrisoarea semnificativă către A. N. Potresov, 26.I.1899).

În mod permanent, în condițiile grele și agitate de după cucerirea revoluționară a puterii de către muncitori și țărani, Lenin a fost foarte preocupat să-și exprime limpede, sintetic și mai ales urgent punctul de vedere în problema culturii, literaturii și artei în general. După cum se știe, Lenin era un mare iubitor de artă și literatură — jurnalul, corespondența și chiar articolele sale politice stau mărturie pentru interesul și plăcerea de a citi și a discuta literatură, dar în același timp și pentru permanenta sa preocupare în ceea ce privește specificul muncii ideologice de partid în sectorul artistic. Nuanțele, precizările și revenirile care în-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 227–238 BUCUREȘTI, 1971

soţesc principiile sale intransigente şi juste vădesc importanţa pe care Lenin o acordă procesului de orientare comunistă, partinică, a artei şi literaturii. Lenin este acela care pentru prima dată atrage atenţia că literatura devine „*parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului, « o rotiţă şi un şurub » ale unui mecanism social-democrat unic şi măreţ, pus în mişcare de întreaga avangardă conştientă a întregii clase muncitoare" [1]. Luciditatea politică a literatului este un bun cîştigat astăzi, în special după al doilea război mondial şi lupta de rezistenţă, în sensul că scrisul „nu poate fi o chestiune individuală, independentă de cauza generală a proletariatului" [2]. În legătură însă cu conţinutul culturii proletare, Lenin a făcut cîteva observaţii care rămîn nu mai puţin valabile. Pornind de la condiţiile Republicii sovietice muncitoreşti-ţărăneşti, arta trebuie „să fie pătrunsă de spiritul luptei de clasă a proletariatului, pentru realizarea cu succes a scopurilor dictaturii lui, adică pentru răsturnarea burgheziei, pentru desfiinţarea claselor, pentru înlăturarea oricărei exploatări a omului de către om" [3]. Lenin sublinia apoi necesitatea continuităţii şi a preluării de către cultura proletară a „cuceririlor valoroase ale epocii burgheze". Se face comparaţia cu marxismul, care „şi-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială..., şi-a însuşit şi a prelucrat tot ce a fost mai de preţ în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gîndirii şi culturii umane" [4]. Dar Lenin condamna cu fermitate, „ca fiind *greşite* din punct de vedere *teoretic* şi *dăunătoare* din punct de vedere *practic* (subl. ns.), orice încercări de a născoci o cultură proprie specială, de a se închista în organizaţii aparte..." [5] (este vorba de activitatea Proletcultului, care încerca să se autonomizeze în cadrul instituţiilor Comisariatului poporului pentru învăţămînt). Ca om politic, teoretician al revoluţiei, spirit dialectic şi istoric, umanist în formaţia sa culturală, Lenin înţelegea primejdia inventării unei culturi artificiale, ruptă de tradiţie şi de artă în general, şi asta numai de dragul aplicării mecanice, fără aprecierea practică a domeniului şi condiţiilor specifice — acela al literaturii şi artei — a principiilor partidului comunist. În *Schiţa de rezoluţie cu privire la cultura proletară*, Lenin nota cu nerv caracteristic ideile pe care ţinea să le precizeze cît mai limpede : „Nu *născocirea* unei culturi proletare, ci **dezvoltarea** celor mai bune modele, tradiţii, rezultate ale culturii **existente**, *din punctul de vedere* al concepţiei marxiste despre lume şi al condiţiilor de viaţă şi de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale" [6] (subl. autor).

Am amintit sumar aceste principii leniniste pentru că ele au fost cunoscute ideologilor culturii noastre în condiţiile dificile ale ilegalităţii atît în anii premergători războiului, cît şi în timpul acestuia, şi în mod organizat şi aplicat în practică după eliberare. Atunci au început să fie traduse operele lui Lenin şi tot atunci a apărut şi articolul-program care privea direct sarcinile formării culturii socialiste, şi anume

---

[1] *Lenin despre cultură şi artă*, ESPLP, 1957, p. 50—51.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 351.
[4] *Ibidem*, p. 352.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, p. 350.

Organizația de partid și literatura de partid [7]. Aceste prețioase idei leniniste au stat și la baza orientării și constituirii culturii noi, cînd a început să se pună din punct de vedere practic și ideologic problema moștenirii culturale. Stăteau în fața scriitorilor, criticilor și ideologilor întrebările dificile : *Ce să moștenim din cultura și literatura anterioară?* (în așa fel încît să corespundă preocupărilor, idealurilor și principiilor societății socialiste) și *Care sînt criteriile moștenirii?* (prin respingere polemică și negarea culturii burgheze, care se opunea culturii socialiste). La aceste întrebări s-a răspuns în mai multe etape, care constituie procesul dramatic al reconsiderării și totodată procesul anevoios și complex al formării și consolidării culturii socialiste, parte integrantă a construirii societății socialiste. Greșelile, confuziile, deruta, dificultățile semnalate în creația, critica și teoria artei și literaturii trebuie interpretate și înțelese cu adevărat în spiritul învățăturii marxist-leniniste care ne dă o justă unitate de măsură ideologică. De aceea, în numele aspirației de a reda „adevărul nemistificat", am utilizat, pe lîngă documentarea strict istorică oferită de jurnalistica vremii și de cărțile apărute, și referirile de principiu pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a făcut asupra situației culturii și artei noastre în perioada încercată a istoriei de după 23 August. Este vorba de cuvîntarea cu ocazia adunării activului de partid al Municipiului București din 1968, de aceea rostită la aniversarea ziarului „*Scînteia*" și la Adunarea generală a scriitorilor din țara noastră în 1968 și la întîlnirea avută cu oamenii de artă și cultură din februarie 1971. Numai în acest fel vom descifra istoric-literar, dar și politic, adevărul de dogmatism, de denaturarea diverselor idei leniniste despre cultură, a idealurilor de formare a culturii socialiste și, în sfîrșit, a principiilor și criteriilor moștenirii culturale.

Evident, după 23 August sau, mai precis, după 1948 nu se putea inventa ad-hoc o nouă cultură socialistă. În mod firesc creația literară își urma dezvoltarea, critica își aducea contribuția pe aceeași linie existentă și formulată încă înainte de război. Paralel se începea însă un proces de orientare programatică a culturii care venea să precizeze noile sarcini ale artei în societatea socialistă, în așa fel încît ea să devină un element activ de educație și înțelegere a noii societăți. În această direcție istoria literaturii, sub forma tezaurului moștenirii culturale și tradiției folclorice, erau chemate să susțină idealurile generoase și populare ale noii orînduiri. Deci valorificarea literaturii se va face, în această primă perioadă eroică și dramatică a cuceririlor revoluționare socialiste, în numele unor principii izvorîte din cerințele concrete și imediate. Astfel principiul militantismului social, al atașamentului și dragostei pentru popor, virtuțile poporului în apărarea pămîntului strămoșesc, tendințele critice și satirice de demascare a claselor exploatatoare, pamfletul antiburghez au determinat selectarea unei producții literare corespunzătoare și a unor anumiți scriitori. În această perspectivă nouă au fost interpretați cei mai mulți clasici ai noștri, reliefîndu-se pentru prima dată în istorie cu o asemenea forță de convingere latura de actualitate socială

[7] Vezi completări și necesare nuanțări asupra acestei probleme în articolul *Asimilări românești ale ideilor leniniste despre artă și cultură* din volumul *Lenin și literatura*, Edit. Univers, 1970.

a operei lui Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Gh. Coşbuc etc. Se dovedea astfel puterea vie a scriitorilor clasici, în special a comediilor caragialene, de a participa la educarea tinerei societăţi revoluţionare a proletarilor şi ţăranilor. Iar din punctul de vedere al criticii literare se înregistra o interpretare critică prin reliefarea unor aspecte aproape neglijate de critica interbelică. Dar acest principiu just în sine de a oferi tinerei culturi socialiste un reazem solid în tradiţia sa cu tematică socială şi patriotică a fost uneori absolutizat, schematizat şi mai ales abstractizat, ajungîndu-se astfel să fie selectate mecanic figurile unor scriitori cu altă ierarhie valorică şi o altă contribuţie artistică în cadrul evoluţiei literaturii noastre. Iar alţii, în numele aceluiaşi principiu, au fost anulaţi şi incriminaţi în istoria literaturii. Din punct de vedere materialist-dialectic, cercetătorul ştiinţific priveşte cu *atitudine* critică întregul ansamblu al condiţiilor sociale, politice, culturale şi intelectuale ale scriitorilor care şi-au reprezentat epoca prin operă sau prin activitatea lor politică sau publicistică, au participat la mişcarea de idei sau la viaţa politică a ţării. Se poate alege fondul progresist înaintat şi patriotic al activităţii lor de alte aspecte care n-ar avea nimic comun cu umanismul în general şi cu societatea contemporană în special, dar acestea un pot fi transformate în capete de acuzare, ci devin obiect de cercetare şi exprimare nefalsificată a adevărului despre personalitatea scriitorului şi despre epoca în care a acţionat.

Şi totuşi o primă perioadă eroică şi revoluţionară a procesului de reconsiderare a literaturii a fost marcată de eroarea care persista ca o credinţă, ca o convingere naivă, că un scriitor din trecut trebuie adaptat cerinţelor politice, chiar programului social şi economic al momentului. Această atitudine faţă de istoria literaturii era similară şi faţă de literatura vie care se scria, care era apreciată în afara criteriului realizării artistice, a talentului scriitorului, într-un cuvînt, a valorii estetice. Criticul Ov. S. Crohmălniceanu, care atrăsese atenţia încă din 1949, într-un amplu articol [8], asupra primejdiei ignorării de către critică a criteriului calităţii artistice, observă că, practic, moştenirea culturală nu trebuie să se rezume la „o simplă împărţire a literaturii din trecut în ceea ce merge şi ceea ce nu", ci intervine elementul nou al „interpretării" ei. Rezultînd de aici o amabilă conciliere a contradicţiilor din literatura trecutului, în ceea ce priveşte activitatea şi creaţia propriu-zisă a unuia sau a altuia dintre scriitori, criticul izola situaţia nesănătoasă a punctului de vedere „pragmatic" care cîştiga teren împotriva marxismului (se citează exemplul reconsiderării lui Brătescu-Voineşti). Eclectismul ideologic cuminte şi politicos rămîne un inamic la fel de nociv ca şi acuzarea violentă şi neprincipială a valorilor literaturii. Momentul istoric de după Eliberare, caracterizat printr-un real militantism progresist al aripii înaintate a intelectualităţii care se apropia în mod firesc de partid şi clasa muncitoare, este umbrit de exagerări dogmatice în special în ceea ce priveşte literatura noastră modernă dintre cele două războaie. Se crea astfel o falsă optică

[8] Ov. S. Crohmălniceanu, *Despre calitate în nuvelistica noastră*, în „Contemporanul", nr. 440—441, 1949.

asupra literaturii noastre din perioada interbelică, perioadă de sinteză estetică a valorilor naționale cu forță de afirmare pe plan universal, prin sincronizarea cu mișcarea de idei a epocii. Această îngustă perspectivă asupra literaturii a persistat o bună bucată de vreme. Evident, o asemenea atitudine poate să mire astăzi. Dar trebuie făcută observația că după război și continuînd încă mai bine de un deceniu, ceea ce înseamnă pentru noi astăzi „literatura modernă interbelică" forma de drept substanța unei literaturi contemporane. Lucrurile erau foarte apropiate și în neîntreruptă curgere. Noua literatură, la debutul ei în 1948, se afla în conflict direct, în primul rînd politic, cu unii scriitori interbelici care în afară de faptul că scriseseră opere valoroase, unii dintre ei reprezentaseră partide politice reacționare sau avuseseră o activitate profascistă. În mod inevitabil, faptele de viață personală, de viață publică și politică a scriitorilor se amestecau și uneori din păcate acopereau chiar viața operelor de artă atît de valoroase în istoria literară.

Era un moment istoric cînd nu era timp de savante și academice dizertații. Desigur, un tînăr stat revoluționar e vigilent și se apără. Apoi opinia publică frămîntată de problemele vitale politice și sociale era practic nepregătită pentru discutarea unor nuanțate chestiuni de literatură și politică literară. Abia prin trecerea timpului s-a creat perspectiva necesară discutării științifice a unor fapte de viață și luptă literară.

Parcurgerea cu răbdare a presei timpului, și poate asta nu s-a făcut încă suficient, mulți continuînd să „combată" după ureche sau „să dea explicații" din amintiri, — demonstrează că procesul moștenirii culturale nu a fost chiar așa de uniform, cum se mai crede, punîndu-i-se pe cap scufia neagră a dogmatismului. A fost o perioadă de grele polemici, cum presa literară nu înregistrează astăzi, evident momentul confruntărilor fiind depășit în favoarea unei etape constructive și larg informative. Se dădeau adevărate bătălii pentru cîștigarea unui scriitor înțeles în formula sa estetică individuală și nu uniformizat, ajuns o ilustrare tematică sau pur și simplu respins și înmormîntat a doua oară. În legătură de pildă cu întîrzierea îndelungată a reeditării poeziilor lui Bacovia, Ov. S. Crohmălniceanu scria în 1956, în „Viața românească", nr. 8: „Cu încăpățînare dogmatică simboliștii sînt văzuți încă în totalitatea lor ca un grup de poeți decadenți, din experiența cărora literatura universală n-ar avea nimic de reținut... Simbolismul propriu-zis ca fenomen literar concret, istoricește determinat, nu se reduce de loc la cele cîteva formule mărginite ale vulgarizatorilor. Tendințe ideologice deosebite, adesea adverse, imprimă curentului o complexitate peste care numai cu orbire dogmatică se poate trece atît de ușor". În aceeași serie a discuției semnalez și articolul amplu teoretic și susținut ideologic *Simbolismul. Note pentru o discuție* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „Luceafărul", 1961, nr. 15, 16. Nu sînt mai puțin numeroase atitudinile care vin să completeze și să nuanțeze interpretările trunchiate, false, simplificatorii ale scriitorilor, rod al aplicării unui criteriu unilateral și abstract. De pildă, în legătură cu natura dual, temperamentală și intelectuală a lui Gala Galaction, criticul Al. Săndulescu atrăgea atenția asupra primejdiei de a considera o singură latură a scriitorului: „Ca să nu interpre-

tăm dogmatic opera lui Gala Galaction trebuie să ţinem seama că autorul nu şi-a scris nuvelele şi romanele indenpendet de pregătirea lui teologică, ci în strînsă legătură cu aceasta, că există o luptă permanentă în sînul operei scriitorului, dar şi o influenţă reciprocă între dogma religioasă şi umanitarism... Vrem să spunem că între cei doi termeni există o strînsă interdependenţă şi interacţiune, că opera lui Galaction nu poate fi înţeleasă dacă se despart arbitrar umanitarismul de clericalism. Cele două persoane « scriitorul » şi « preotul », nu şi-au pus pana în mînă pe rînd, ci s-au contopit, încît o rezecţie mi se pare de-a dreptul riscantă" [9].

Dar, în ciuda febrei polemice şi a aprinselor înfruntări de opinie existente în presă, tendinţa reducerii întregii tradiţii literare la aspectul criticii sociale s-a reflectat în manualele şcolare de literatură la interpretări inexacte şi nefireşti ale stării şi conceptului de poezie. Marii noştri poeţi erau schematizaţi prin aceeaşi infailibilă formulă sociologistă de caracterizare. Opera lor în ansamblu, fără diferenţe specifice, „demască", „denunţă", „critică" sau „exprimă dragostea şi admiraţia faţă de ...". Meritele politice ale scriitorilor sînt exagerate, ajungîndu-se la scandaloase erori. Grigore Alexandrescu „din cauza activităţii politice si a versurilor sale a fost azvîrlit în închisoare". Mihai Eminescu apare ca un revoluţionar, poetul este confundat cu proletarul din *Împărat şi proletar*, discursul acestuia fiind aplicat situaţiei din ţara noastră, căci textul e interpretat astfel: „(discursul) prezintă gradat, în tablouri succesive, aspecte ale societăţii burghezo-moşiereşti" (se ştie doar că Eminescu se referea la Comuna din Paris). Despre opera lui Coşbuc se spune: „Anul 1907 şi pregătirea primului război mondial vor întări accentele de revoltă exprimate în poeziile *Noi vrem pămînt* şi *Doina*". (Citatele sînt reproduse din dezbaterea în jurul *Poeziei în manualele de limba română*, din „*Contemporanul*", decembrie, 1964). Dar depistarea cu orice preţ numai a poeziilor sociale şi crearea, după cum am văzut, a unor neadevăruri şi falsuri în predarea şi interpretarea istoriei literare sînt însoţite de neglijarea sau amputarea din creaţia poeţilor a poeziei erotice şi peisagistice, a poeziei metafizice şi romantic-melancolice. Simplificarea raporturilor dintre artă şi viaţa socială falsifică şi împuţinează şi folclorul, redus la exprimarea directă a atitudinii sociale.

Dar aşa cum am mai spus, aceste interpretări vulgarizatoare nu au fost niciodată unicele, ele au fost combătute în permanenţă, afirmîndu-se cu tărie, pe drumul celor mai bune tradiţii ale spiritului critic românesc, necesitatea prezenţei criteriului estetic, care nu trebuie anulat în favoarea altor criterii. Amintesc din multitudinea articolelor discuţiile teoretice şi profund polemice despre frumos în artă — George Călinescu, în „Contemporanul," nr. 7, 13, 1953, despre utilitatea metodologică a criticii multiple care să îmbrăţişeze diversitatea punctelor de vedere ale operei — Al. Piru, în „Viaţa românească", nr. 1, 1958 (vezi îndelungatele discuţii principiale sau simple opinii personale în jurul acestei teze).

Ceea ce demonstrează faptul că moştenirea culturală presupunea o clarificare teoretică şi estetică ilustrată de lupta care se dădea pentru păstrarea discuţiilor literaturii în cadrul domeniului specific al literaturii

[9] Al. Săndulescu, *Între dogma religioasă şi umanitarism*, în „Viaţa românească", nr. 11, 1956.

și de selectare a principiilor moștenirii culturale din cerințele interne ale dezvoltării literaturii. Deci, în ultimă instanță, discutarea literaturii ca formă a suprastructurii, dependentă de baza social-economică, dar cunoscînd și o independență proprie relativă.

De un real folos în primenirea vieții noastre literare, marcîndu-se totodată și o nouă etapă a moștenirii culturale, în ceea ce privește editarea, interpretarea și stilul critic a fost inițierea discuțiilor asupra conceptului de realism, apoi cele purtate în jurul caracterului specific național și universal al literaturii, în sfîrșit cele privind poezia, poezia ca stare de inspirație și creație, poezia ca mod special de cunoaștere a lumii și atitudine în fața evenimentelor, poezia și izvoarele lirismului, a metaforei și simbolurilor care puneau problema limbajului specific și tehnicii poetice. Astfel discuțiile despre realism care s-au bucurat de o largă participare a criticilor, a cititorilor și a scriitorilor, purtate un timp îndelungat, începînd din 1964, au adus în atenția examenului critic limitele istorice ale realismului critic, reprezentat de realismul secolului al XIX-lea și înțelegerea îngustă a metodei realismului socialist. Majoritatea discuțiilor se purtau în jurul multitudinii de accepții ale realismului (vezi „Gazeta literară" 1964, nr. 43), căutîndu-se să se definească cît mai clar și mai unanim acceptat *sfera realismului* (vezi articolul cu același titlu semnat de Dumitru Micu în „Gazeta literară" nr. 40, 1964), astfel încît realismul să devină un criteriu valoric în judecarea operelor literare și artistice (vezi următoarele contribuții în cadrul dezbaterii : Ion Pascadi — *Realism și valoare*, în „Gazeta literară", nr. 7 1964, Andrei Băleanu, *Metaforă și realism în teatru*, în *Gazeta literară*", nr. 45, 1964, Ion Ianoși, *Artă și arte*, *Discuții despre realism*, în „Gazeta literară", nr. 2, 1965, N. Manolescu, *Sfera realismului și poezia. Discuții*, în „Contemporanul," nr. 3, 1965, Gh. Achiței și Gh. Stroia, *Realismul și celelalte formule artistice*, „Gazeta literară", nr. 50, 1964, Edgar Papu *Realismul și purismul estetic*, în „Gazeta literară", nr. 6, 1965).Polemicile se poartă și în ceea ce privește definiția realismului și în ceea ce privește valoarea sa care nu este implicită atitudinii realiste în fața lumii, fiind determinată de „expresivitatea umană', de „cantitatea de omenesc făcută artisticește sensibilă". În același sens Ion Pascadi pornea de la ideea că valoarea operei de artă nu e determinată numai de faptul că ea reflectă realitatea. Discuțiile asupra valorii estetice „nu decretează" care metodă, criterii sau tendințe „dau opere bune", ci cele care „favorizează" expunerea cît mai convingătoare a unui ideal umanist. Citîndu-l pe esteticianul St. Morawski, autorul împărtășește distincția acestuia între realismul care prespune ca semnele realității să fie prezente în structura operei de artă și realismul înțeles ca simptom, ca mărturie despre o societate. Așadar, tratarea subiectului se face în limitele artei, ale recunoașterii primordialității criteriului estetic și al valorii artistice a operei. Aceste clarificări pe plan teoretic, unanim acceptate de critica și publicistica noastră, sînt de un real folos pentru felul în care se va proceda în continuare la discutarea și prelucrarea moștenirii culturale. Criteriul estetic este afirmat din ce în ce mai puternic, criticii acordînd măsura și importanța cuvenită, recunoscută, dar nicidecum absolutizată, celorlalte criterii — social, etic, politic, care vin să nuanțeze și să îmbogățească perspectiva unică a gustului și a valorii estetice.

Numerele comemorative închinate lui Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Maiorescu, G. Călinescu marchează şi ele perspectiva estetică asupra clasicilor literaturii române. Amplele şi prelungitele discuţii legate de teoria şi critica literară culminează în 1697, cu anchetele şi mesele rotunde, consacrate rolului criticii în cultură şi cu exegeze documentate şi ediţii critice asupra operei atît de controversate şi falsificate la un moment dat a lui Titu Maiorescu (vezi ediţia *Critice*, 1966, antologie şi prefaţă de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu) sau a lui Eugen Lovinescu (vezi ediţia *Scrieri*, 1969).

În acelaşi an, un adevărat an de vîrf al criticii, Vladimir Streinu făcea bilanţul a 140 de ani de tradiţie a spiritului critic românesc, în articolul *Schiţă pentru o istorie a criticii româneşti*, în „Gazeta literară", nr. 24, 1967. Autorul înregistrează astfel momentul cultural de trezire a gustului public pentru literatură, reprezentat de Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Dinicu Golescu, apoi orientarea specific-naţională a spiritului critic şi al literaturii originale, aşa cum a fost impusă de M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi şi Alecu Russo. Făcîndu-şi apariţia „în această confuzie generalizată" a literaturii retorice şi sentimentale, Titu Maiorescu „aşterne temeliile estetice ale criticii româneşti", pentru ca apoi „să descopere şi să asiste activ, formarea primilor mari clasici ai literaturii noastre : Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale". Dobrogeanu-Gherea, care introduce la noi în judecata literară criteriul „luptei de clasă," va deschide criticii perspectiva largă a cercetării analiste. Este amintită apoi contribuţia lui E. Lovinescu, „maestrul criticii între cele două războaie mondiale, în tovărăşia cîtorva mai tineri comilitoni, dacă nu discipoli", în lupta de apărare a frumosului literar şi a libertăţii artei de a-şi urma evoluţia modernă, în condiţiile atît de neprielnice artei din timpul apariţiei şi furiei fasciste. Astfel Vladimir Streinu îmbrăţişează sintetic tradiţia spiritului critic românesc : „Paralel cu direcţia estetică, punctul de vedere gherist, scuturat de dogmatism, s-a dezvoltat de asemenea într-o tradiţie mereu activă, deşi disimulată uneori". Partea mai interesantă a articolului este aceea care se referă la critica actuală, aflată inevitabil sub semnul sintezei celor două atitudini fundamentale formulate în critica românească :" ... şi azi, după un timp de exclusivism sociologic, o tînără şi numeroasă generaţie critică se îndrumează, chiar fără să ştie, către sinteza deplină a celor două tradiţii ideologice, care susţin împreună istoria criticii noastre literare ... Prin urmare, atît Maiorescu, cît şi Dobrogeanu-Gherea au atras din timp atenţia asupra posibilelor excese doctrinare, prin care critica s-ar frustra singură de rezultatele ei practice. Acesta e şi primul îndemn la sinteza actuală a maiorescianismului cu gherismul", sinteză începută în cultura noastră încă de criticii dintre 1920—1940 şi continuată astăzi printr-un firesc proces de evoluţie organică.

Şi într-adevăr, această sinteză a tendinţei estetice şi a celei sociologice şi analitice a marcat perspectiva critică a unei mai juste şi nuanţate moşteniri a tezaurului literaturii române. Această orientare sau, mai exact, preocupare a istoriei şi criticii actuale îndreptată spre cercetarea ştiinţifică a literaturii este ilustrată de exegezele apărute, dintre

care aș cita micromonografia și edițiile îngrijite de Dinu Pillat consacrate lui Ion Barbu, monografia lui Adrian Marino despre Macedonski și studiul *Modern, modernism, modernitate*, monografia lui Marin Bucur despre Ovid Densușianu, tratatul de istorie a literaturii române, vol. I și II, *Istoria literaturii române* de George Ivașcu, studiul lui Nicolae Manolescu despre Maiorescu. Menționez cartea Ileanei Vrancea ca semnificativă pentru data apariției, 1965, și pentru că este prima contribuție monografică asupra activității critice a lui E. Lovinescu și a cenaclului de la „Sburătorul". Apoi este semnificativă pentru claritatea scopurilor propuse: „caută să înțeleagă la proporțiile reale în raport cu epoca dată, fără deformări negatoare sau apologetice, locul și contribuția lui Eugen Lovinescu în critica literară dintre cele două războaie mondiale".

Așadar, după unele manifestări de exclusivism deformator, după o avalanșă de nume repuse în circulație, moment nu lipsit de inerente confuzii datorate lipsei unor mijloace de informare — ediții în tiraj de masă și ediții critice, monografii, studii privind viața și activitatea diverșilor scriitori — se înregistrează o epocă pe care o continuăm și astăzi, aceea a contribuțiilor lucide, documentate, care păstrează o justă combatere a atitudinilor extremiste, fie în ceea ce privește acceptarea, fie în ceea ce privește respingerea. Pe terenul larg deschis al moștenirii culturale și în special al moștenirii literaturii moderne dintre cele două războaie, moment decisiv în evoluția literaturii și criticii noastre, este necesară cercetarea, în primul rînd, în direcția unei exacte cunoașteri a vieții literare și a activității scriitorilor. Se face simțită trecerea de la articole de ziar sau de revistă literară, care cuprind de regulă impresii sau opinii de moment, la întocmirea și publicarea unor contribuții reale, consacrate problemelor dificile și din punct de vedere estetic (pentru că între cele două războaie se înregistrează sinteze artistice remarcabile — T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, I. Pillat, V. Voiculescu, G. Bacovia, L. Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu), dar și din punct de vedere ideologic.

Pe linia acestei necesități a sintezelor științific documentate care să beneficieze totodată de un punct de vedere critic și ideologic limpede exprimat, părăsind așadar pateticele adeziuni și implicitele profesiuni de credință sau tot atît de pateticele negări din ignoranță sau conjunctură, cartea Ileanei Vrancea despre E. Lovinescu înscrie o apariție memorabilă în critica actuală. Monografia venea, cum era de așteptat, după cîteva articole care puneau în discuție pe criticul sburătorist din diferite puncte de vedere: Ion Vitner, *E. Lovinescu sau impasul subiectivității* (în volumul *Critica criticii*, 1949); N. Tertulian, *E. Lovinescu sau contradicțiile estetismului*, 1959, care reprezintă primul studiu mai amplu ce ia în discuție „bazele ideologice și estetice ale criticii lovinesciene", insistînd mai mult asupra *Istoriei civilizației române moderne*; Ov. S. Crohmălniceanu, *Curs de istorie a literaturii române dintre cele două războaie mondiale*, 1965, care se ocupă direct de ideologia și estetica cercului „Sburătorul" și, în sfîrșit, Eugen Simion, *Siluete critice*: *Eugen Lovinescu*, în („Gazeta literară" nr. 5, 1965), care inaugurează o nouă temă a discuției, și anume contribuția lovinesciană la formarea și cristа-

lizarea limbajului criticii literare românești. În multitudinea și divergența punctelor de vedere exprimate, atît în timpul vieții, cît și după moartea lui E. Lovinescu, autoarea preferă întreprinderea pas cu pas a *analizei* moștenirii criticii lovinesciene, „pornind de la text", de la cercetarea ideilor generale și de direcție formulate de critic în domeniul esteticii și criticii aplicate. Pe fondul condițiilor istorice, ideologice și artistice ale epocii sînt examinate, punct cu punct, întrebările și răspunsurile pe care și le pune și le rezolvă Lovinescu, atent la evoluția literaturii și culturii românești : dezvoltarea specifică a civilizației și culturii naționale, punerea într-o nouă ecuație estetică a problemei autonomiei artei, despre moștenirea în critica românească a celor două tendințe fundamentale — maioresciană și gheristă, despre „poezia nouă" românească și polemicile purtate în jurul „poeziei pure", despre căile de dezvoltare ale romanului național etc. Astfel, moștenirea operei critice a lui E. Lovinescu a fost pusă în circulație printr-un examen critic amănunțit, ferită de patimă și exagerări. Ediția lui Eugen Simion, însoțită de un amplu studiu introductiv, volumul al doilea consacrat de Ileana Vrancea operei de romancier a lui E. Lovinescu și cartea lui I. Negoițescu, *E. Lovinescu*, 1970 întregesc și nuanțează perspectiva critică actuală asupra celui mai important critic dintre cele două războaie mondiale.

Pentru o mai exactă și mai temeinică cunoaștere a literaturii române din perioada interbelică (pentru că, înaintea formulării unor impresii subtile, oricît ar fi ele de subtile, se simte nevoia unei informări masive care să nu lase loc niciodată în viitor unor falsificări și trunchieri ale literaturii) trebuie citate antologiile atît de amănunțit întocmite de Sașa Pană asupra poeziei și literaturii avangardiste la noi. Mă refer la *Antologia literaturii moderne de avangardă*, 1968, și la *Urmuz*, 1970. În această serie amintesc și *Antologia poeziei moderne*, 1968, alcătuită de Nicolae Manolescu. Antologia a fost discutată pe larg în momentul apariției în presa literară și n-am să reamintesc atitudinile și opiniile înregistrate. N-am să reiau nici mult discutata chestiune a limitelor de libertate pe care și le poate permite antologul. Adevărul este că eficacitatea unei antologii se verifică față de ea însăși, în ce măsură ea răspunde sau nu punctului de vedere pe care și l-a ales. Antologia lui Manolescu rămîne discutabilă nu sub raportul criteriului estetic pe care autorul ne asigură că l-a urmărit exclusiv, ci pentru că perspectiva adevărului istoric asupra literaturii moderne este șubredă. Atunci cînd poezia interbelică era puțin necunoscută conștiinței contemporane, nu e de conceput o antologie incompletă, păcătuind prin greșeli de informare. Gustul și impresia personală nu exclud mînuirea adecvată a faptelor de istorie literară. Dar discuțiile purtate în jurul acestei *Antologii* au readus la ordinea zilei problema moștenirii literare într-un spirit estetic secundat de grija pentru adevărul istoric. Pentru că ar fi cu totul păgubitoare pentru literatura și istoria noastră literară pendularea arbitrară de la un spirit îngust sociologizant la un altul arbitrar estetic, această gratuitate a impresiei fiind nu numai puțin înclinată să nască

noi și regretabile confuzii în ierarhia valorilor. Dovada nepermiselor exagerări a fost și discutarea destul de contradictorie a moștenirii poeziei și filozofiei lui Lucian Blaga, așa cum au fost înregistrate de presa literară în vara anului 1970. Așa se face că problema moștenirii operei lui Blaga rămîne încă o problemă deschisă, în ciuda apariției a două ediții de versuri. În aceeași serie a problemelor deschise, dacă nu chiar nerezolvate, aș mai cita cîteva exemple. Este vorba de felul în care se face cunoscută contribuția critică a lui Dimitrie Popovici. Valoroasele sale studii asupra poeziei eminesciene și erudita exegeză a iluminismului în literatura română nu pot fi înlocuite și date uitării în favoarea reeditării unui text sau mai exact a unei variante nesemnificative și rezumative, a ideilor lui D. Popovici, cum s-a făcut în volumul *Poezia lui Eminescu*, 1970 ; apoi chiar Lovinescu, despre care s-a discutat atîta, nu a fost editat în partea statornică a operei sale, care constituie o reală contribuție în istoria criticii românești — mă refer la *Istoria literaturii române moderne*. Nu mai spun că reeditarea principalelor contribuții de istorie literară, printre care în primul rînd *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, a lui G. Călinescu sînt pînă în prezent nejustificat întîrziate. Interminabilele discuții în legătură cu retipărirea integrală a *Istoriei* călinesciene se pot rezolva deocamdată prin publicarea în tiraj de masă a unor capitole memorabile care trebuie puse în circulație.

O problemă deschisă rămîne și felul în care se face cunoscută opera unor scriitori din literatura interbelică. Se face simțită publicarea ediției de autori a romanelor de introspecție psihologică ale Hortensei Papadat Bengescu, ale lui Gib Mihăescu, ale lui Felix Aderca ș.a. Publicarea într-un tiraj de masă a acelor opere care au marcat un moment în dezvoltarea unui gen literar, în cazul de față romanul „analitic", nuvela fantastică etc. ar contribui, prin clarificare, la o mai justă perspectivă asupra literaturii noastre în general și asupra creației actuale în special. S-ar vedea atunci că o bună parte din literatura contemporană ce se dă drept descoperire și avangardă nu depășește operele deja create în literatura noastră.

Este vorba deci, nu să preluăm totul, și mai ales nu să reeditățm totul, s-ar crea atunci o sufocare a literaturii contemporane și o inadmisibilă stare de dependență, cînd de fapt evoluția problematică și artistică în poezie, roman și critică este evidentă. Este necesară însă o mai atentă preocupare critică și editorială de selectare și evidențiere a momentelor și operelor semnificative ale istoriei literare.

Criteriul selectării acestora trebuie să țină seama de criteriile valorificării pe plan universal a literaturii noastre. Nu înseamnă că întreaga literatură contribuie la literatura universală cu valori. Ci structurarea critică a literaturii naționale trebuie să țină seama de mișcarea de idei și curentele literaturii universale care s-au manifestat și la noi. Participarea literaturii noastre la fondul de idei artistice internaționale trebuie pusă în evidență fără false modestii în studii de literatură com-

parată. Deci documentarea şi punerea în circulaţie a contribuţiilor reale în critică şi creaţie artistică, în perspectivă naţională şi universală, iată sarcina cea mai importantă care marchează în momentul de faţă procesul reconsiderării literare. Căci trebuie observat că exagerările şi patetismele sociologice sau estetizante, avangardismele în gîndire, gata să „critice" sau să se „travestească", toate acestea aşadar sînt compromise. O coloană de critici şi istorici literari, preocupaţi să evidenţieze şi în literatură adevărul nemistificat şi să furnizeze literaturii şi opiniei publice căile fundamentale, informate şi documentate, duce mai departe, cu toată seriozitatea, munca dificilă a moştenirii tezaurului naţional al artei şi literaturii.

O PERSPECTIVĂ ASUPRA POEZIEI ROMÂNE CONTEMPORANE*

GEORGE MUNTEAN

Dînd curs în cele ce urmează unor impresii de lectură asupra poeziei românești contemporane (fără a atinge însă cu nici un chip sau a ținti măcar exhaustivitatea), e util a preveni dintru început asupra faptului că ele nu se vor interpretate ca judecăți de valoare fără greș și replică; sînt simple constatări privitoare la configurația actuală, generală și dinamică (cu întrepătrunderile și condiționările ei), a unui fenomen poetic a cărui dezvoltare viitoare le poate, în mai mare sau mai mică măsură, contrazice. De altfel, terenul literaturii în genere și mai ales al celei contemporane cu cineva fiind de totdeauna mișcător, e oarecum riscant a formula aprecieri prea tranșante, cu alura de a fi definitive; cine s-ar încumeta în acest sens și-ar asuma o sarcină ce l-ar pune într-o lumină la care nu-i de rîvnit. De asemenea, e de notat că nu s-a intenționat vreo clasificare, deși pe parcurs, din necesități de lucru, se vor introduce cîteva diferențieri privind speciile, modalitățile, temperamentele, vîrstele etc., fără a se neglija cu totul (mai mult implicit, decît direct), unde va fi cazul, semnificația culturii și experienței unor autori, data apariției unor piese și volume etc. Exemplificările mai bogate din vreun poet — fie el și minor —, stăruința mai răbdătoare în preajma altuia nu înseamnă numaidecît și o judecată de valoare, a cărei pondere ar putea fi apreciată în funcție de numărul de rînduri acordate. Nu s-a intenționat un inventar, nici istorie literară în sens strict, nici a se propune cu orice preț o panoramă, ci doar a se nota o seamă de impresii ale unui cititor ceva mai statornic al poeziei noastre din ultimul sfert de veac și al unora dintre opiniile privitoare la ea. Ca orice impresii, au și acestea partea lor de relativitate și aproximație.

De aceea, perspectiva anunțată se cere a fi întregită cu ideea de incursiune și itinerar fără fermități prealabile. În acest sens e utilă observația pe care o făcea Paul Georgescu într-un rînd (altfel banală, dar cum adesea banalitățile sînt cel mai greu de evidențiat ea nu era

* Paginile ce urmează constituie o parte dintr-o lucrare mai amplă.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 239–274, BUCUREȘTI, 1971

de prisos) că, „fiind o expresie a omului, poezia este și o imagine a lui. Fiindcă omul își proiectează tendințele sale fundamentale și încearcă să le satisfacă în concretul social și istoric, el însuși nu este egal sieși în orice epocă, de aceea nici imaginea sa poetică nu e identică în orice epocă și pretutindeni". E de adăugat, cum face parțial și analitic și criticul amintit, că nici în cadrul aceleiași epoci imaginea poetică a omului nu este în permanență unică, identică, statică, fără discontinuității. Sau, cu cuvintele lui Ștefan Aug. Doinaș, din volumul *Lampa lui Diogene* (1970), „poezia nu poate fi altceva decît suprema expresie a condiției umane : grandoare și mizerie — deci conștiință lucidă a șanselor și a limitelor noastre. Ce este fiorul poetic dacă nu cutremurul ființei la una din granițele sale? Aceste granițe sînt multiple, pentru că în fiecare individ uman imperiul spiritului este limitrof cu toate abisurile pe care speța le-a experimentat de-a lungul evoluției sale multimilenare. Durerea și bucuria, disperarea și extazul, avîntul și neputința, solitudinea și fraternizarea, verbul și tăcerea — toate acestea sînt reacțiile noastre în fața unui prag peste care nu mai putem trece", Și totuși, conștiința acestui prag este o biruință a demnității umane, niciodată pasivă în preajma lui. Iar poezia, produs și reflex al unei naturi contradictorii (poetul „fiind cu toate-n veac nepotrivit/ Și-aripile fiindu-i veșnic călătoare", cum zicea odată, în tinerețe, Arghezi), al aspirației care neagă, al setei de autodepășire perpetuă, are încifrate în structura ei aceste date pe care, marcate de personalitatea autorului și de condițiile epocii, le comunică. Cum, în mare, lirica este o expresie a insatisfacției, a dorinței de a realiza absolutul umanist pe toate planurile, negînd chiar, ea afirmă cu tărie esența creatoare și constructivă a omului. Încît, chiar în societatea noastră, unde poezia propulsează în mare imaginea omului aflat în ofensivă creatoare, sînt de observat, pe fondul acestei unități generale, de structură, tensiuni diferite, unghiuri diverse sub care e văzută aceeași problematică. În mare, fără raportări imediate, e de presupus că direcțiile și tendințele, cîte s-ar putea observa în poezia română contemporană, sînt reflexul celor ce se manifestă în societatea noastră ca atare. Sigur, cum atrăgeau atenția clasicii marxismului, între alții, raporturile sînt complexe și complicate, mediate, arta fiind influențată numai în ultimă instanță de baza economico-socială a unei epoci anume. Pe urmă, arta fiind o componentă a conștiinței sociale, un reflex al acesteia și o expresie a potențialului transfigurativ al omului, e de văzut ce sugestii s-ar putea extrage din aceste spații pentru a-i deduce și astfel diversele sale direcții și tendințe, componentele caracteristice aflate dincolo de limita talentelor, temperamentelor și stilurilor individuale. Ar fi de meditat apoi asupra fluxului pe care-l au sau îl determină diverse aspecte ale artei asupra conștiinței și existenței sociale și asupra chipului în care rezultatele acestui flux presează la rîndul lor (integrate sau extrapolate, după nivel de cultură, temperament, vîrstă, experiență, poziție etc.) asupra artei în genere și poeziei în speță. Ar fi de văzut, cu alte cuvinte, cît slujește și cît stînjenește evoluția poeziei, și mai ales a receptării ei, atitudinea feluriților ei cititori (inclusiv aceea a diverșilor critici și, mai nou, îndrumători). Nu trebuie uitat că în mare măsură poezia este o „succesiune de stări din care fiecare anunță ceea ce urmează și conține ceea ce precede" (Bergson). Dar cum unele dintre

chestiunile acestea se situează în zone aflate la limita dintre sociologie, sociologia artei, filozofie și existența socială în genere, e util a tempera tentațiile și a reveni mai aproape de poezia română contemporană.

ORIENTĂRI ȘI MOTIVE

Generată în mare de „era entuziasmului", de conștiința că „trăim în miezul unui ev aprins", aceasta a tins la surprinderea esențelor acestui ev, ale omului care îl edifică și întreține, a încercat permanent să cuprindă și să restituie, simultan, atît imaginea celui ce construiește, cît și a ceea ce este de construit, se construiește sau a fost deja înălțat. (Noțiunea de construcție se cuvine extinsă, cu nuanțările necesare, la toate planurile existenței, inclusiv cel al artei, poeziei și gîndirii în general.) Cum faptele nu se puteau pune în abstract, a fost nevoie, ca în fiecare epocă ce tinde conștient, programatic, a se defini și structura (spre deosebire de cele ce se conturează de la sine, prin faptul evoluției sociale ca atare), de o reevaluare a omului și a cuceririlor lui de pînă acum, pentru ca, o dată fixat pe (și mai ales spre) un anume teren, drumul în față să-i fie relativ limpede, iar calea lăsată în urmă să nu se dărîme. Forma mai bine închegată, rezultatul artistic mai evident prin amplitudine al acestui proces a fost într-o vreme, cum se știe, *Cîntare omului* a lui Tudor Arghezi: „Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele / Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele. / Că mîna îți arsese cu care-ai scormonit / În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit". Astfel, cel ce te întîmpină mai totdeauna cu „cofa plină / De rouă și lumină" și-ți creează impresia netedă că—deși îl cunoști bine mai dinainte—îl citești „acum întîia oară / La început de vremi, nădejdi și învieri" a găsit, într-un moment de abundență a celor ce confundau poezia cu mijloacele ei sau cu și mai puțin, tonul și formula pentru a sintetiza plasma ce nutrea, de altfel, versul multor contemporani ai săi din România și să dea glas noului nostru umanism, fixîndu-i rădăcinile, gloriile și înfrîngerile în timp. Pe o temă veche (Tudor Vianu a determinat în *Tudor Arghezi, poet al omului* cîteva din marile momente anterioare, ca și noutatea și filierele poemului arghezian), poetul român a scris o nouă carte în care, ca și în restul operei sale, o anume putere de iradiere, activitatea neîntreruptă asupra cititorului, uimitoarea capacitate a scriitorului de a rămîne artisticește aproape mereu egal cu sine (verificabilă pînă la ultimele-i versuri), de a nu-și altera în felurite ipostaze cerute de organizarea poemului substanța cîntecului său, explică, poate, cîte ceva din taina acestor permanente și subjugătoare, într-un fel, legături ce se stabilesc între poet și cititorii versului său. „Tudor Arghezi — zicea Mihai Beniuc într-un articol din „Scînteia" (13.II.1964) —, prin *Cîntare omului*, a integrat viziunea sa despre lume în coordonatele vremii noastre și îmbogățește mereu cadrul vastei sale creații, odrăslind tinerețe, încredere în viață și în om", fapt pe care volumele sale ulterioare, de pînă la moarte și de după, l-au confirmat și ele. Dozajul inextricabil de maturitate și frăgezime, amplitudinea maximă a imaginii — fie că se referă la univers, la societate, la om văzut în durata lui individuală sau istorică, la natură —, străpungerea și mai ales tentația dibuirii esențelor întreținu, la rîndu-le, fluxul emoțional surprinzător de perseverent al operei argheziene.

La Arghezi se cuvine apoi a porni şi de la izvoare către revărsare, dar şi, invers, din delta poeziei sale către primele-i ţîşnituri, pentru a avea imaginea fluxului în toată grandoarea, compexitatea, meandrele şi accidentele ei. Simplitatea şi bogăţia, expresivitatea şi proprietatea imaginii şi a limbajului poetului, evoluţia necontenită, sensibilă pe toată durata scrisului său, solicită, ori de cîte ori parcurgi paginile lui, în alte şi alte direcţii. De aceea, paradoxal, deşi într-un sens foarte larg marii creatori fac şcoală (nici nu-i posibil altfel), într-un altul, ceva mai restrîns, n-au ucenici care să-i egaleze, ei înghiţindu-şi în bună măsură înaintaşii mai puţin însemnaţi şi, în orice caz, în mod fatal, pe toţi cei ce încearcă în contemporaneitate sau în posteritate a le imita — fie şi la oarecare distanţă — gesturile. Umbra lor prea deasă nu admite vegetaţia în jur. Sau, cum am aflat că zicea Brâncuşi : „Nimic nu creşte la umbra marilor copaci". Esteticeşte, gesturile precursorilor şi ale urmaşilor se şterg pe ale tipului reprezentativ, dar istoric-literar lucrurile se schimbă şi trebuie văzute relativ toate variaţiile pe aceeaşi temă, toţi reprezentanţii unei epoci, indiferent de valoarea lor, pe care n-o putem cu totul neglija şi în afara căreia nu-i putem aprecia cum se cuvine nici pe ceilalţi, singurii decisivi.

Izbăvită parţial de tristeţile curente ale omului („de ce-aş fi trist?" se întreba într-un rînd poetul), producţia lirică argheziană şi cea a lui Voiculescu, Blaga, Vinea, Demostene Botez, Philippide, Călinescu şi a altor poeţi veniţi sau formaţi în vremea mai nouă stă ades sub semnul elogiului adus ţării „împodobită toată de marea sărbătoare" a muncii, înscriind uneori cu mare forţă în conştiinţe bucuriile şi melancoliile, liniştile şi blîndeţile ei. De altfel, aparent ciudat uneori, „Tristeţea ca o fată blondă străbate sufletul cîntînd / Şi glasul ei răsună dulce" (Victor Felea, *Cununa frumuseţii*, „Contemporanul", 25. XII.1964), pe fondul consolidat al unui optimism care, deşi organic în multe împrejurări, e nu mai puţin festiv alte dăţi şi întristător sub raport artistic prin lipsa de relief a formelor în care încearcă să se întrupeze (aceasta probabil şi ca reflex al unor credinţe mai vechi că tristeţea, deznădejdea, disperarea, durerea pot fi cîntate numai cît sînt cu final „optimist", cînd ele interesează cel puţin de cîte ori evidenţiază un reper umanist). Arghezi (ale cărui *Cadenţe* înscriu din nou o nelinişte dramatică în faţa nopţii şi a tăcerilor vieţii, dar şi o bucurie a ei, pe care o vom regăsi tot mai rar în volumele ce au urmat, inclusiv în versurile cuprinse în culegerea *XC*, tulburătoare prin limitele atinse şi care păreau deja fixate în excepţionalele *Frunze* şi *Poeme noi*), urmărind cum „vremea neîntreruptă de morţi şi crăci uscate, / Prin mîinile tăcerii de ceară, se strecoară, / Ca un fior de pulberi şi brume deslînate", îndeamnă parabolic şi metaforic, dacă nu direct, la creaţie, la activitate permanentă şi neostenită, sterilitatea, lenea şi inacţiunea fiind altfel neiertătoare : „Puse-n vîrtejul ritmic al unui singur vers / Ar mai simţi Cadenţa, de-a pururi ascultată, / De valuri şi de ceruri, egale-n pasul mers, / Cînd s-ar opri secunda şi inima să bată?". De aceea, „nu te opri, înnalţă-te vultúre", pentru că „Neadormit şi teafăr se cuvine / S-arunci şi trîndăvia ispitei de la tine". Şi „călătorind de-a pururi prin zări şi peste zare,/ Să nu te afle viaţa culcat, dar în picioare". Cînd acestea vin de la cel ce a scris *Cîntare omului* şi *Psalmii*, chiar dacă le mai întîlneşti şi la Beniuc („În mine,

moartea s-a izbit de-un rost"), la G. Călinescu, a cărui *Laudă a lucrurilor* e, în fond, o înfiorată laudă a omului, la Lucian Blaga („Sapă, numai / Sapă, sapă/ pînă dai de stele-n apă"), la Philippide, Ion Vinea, Iulian Vesper, Traian Chelariu și alții mai tineri, pînă la Ion Gheorghe, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu ori Ion Alexandru, fiorul în sine al versului arghezian și al îndemnului capătă parcă dimensiuni și nuanțe neașteptate : „Nu te lăsa de semeni și de timp rănit și-nvins !". De aici solidaritatea discretă cu toți cei ce „Ca și mine nu știu ce-i tihnă și hodină" și, „Sfărîmînd țărîna, gingașa lor tulpină /Se-nalță mîngîiată de boare și lumină".

Dar confruntarea aceasta dintre viață, moarte și creație și-a găsit în poezia noastră contemporană o cale de afirmare și prin apelul (pentru prima dată al foarte multor autori) la motivul meșterului Manole. Acesta, îmbinînd elanurile constructive, așa de caracteristice noii epoci, cu necesitatea jertfei, împinsă cel mai ades pînă dincolo de pragul vieții, dar și cu o viziune estetică de asemenea în concordanță cu datele fundamentale ale existenței și gîndirii noastre, a fost solicitat cu o frecvență definitorie pentru profilul perioadei avute în vedere. Căci, deși atunci cînd Vasile Alecsandri publica, în volumul scos în 1853 la Iași, balada *Monastirea Argeșului*, aceasta își făcuse deja intrarea în perimetrul poeziei noastre culte prin poemul *Meșterul Manole* al lui Cezar Bolliac, publicat în 1847, care, vorba lui Alecsandri, într-o oarecare măsură „a maltratat legenda lui Manole", dar, oricum, începutul se făcuse și era de așteptat ca motivul, prin ispititoarea lui complexitate, să facă o mare carieră în literatura noastră, — lucrurile au evoluat încet și întîmplător, el fiind abordat vreme îndelungată de mediocrități literare ca Aron Densușianu (în a cărui *Negriadă* apare Manole) sau ca prelucrătorul și colportatorul N. D. Popescu cu nuvela sa *Meșterul Manole sau fundarea monastirii Curții de Argeș*. Nici în teatru începuturile n-au fost mai norocoase, Carmen Sylva producînd în 1890 o piesă căreia Delavrancea nu va ezita să-i numească cu imediată indignare gravele neajunsuri. Însă aici începuturile vor fi compensate prin apariția între cele două războaie a unor piese precum *Meșterul* de Adrian Maniu, *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu și mai ales *Icarii de pe Argeș* ai lui Ion Luca și *Meșterul Manole* de Lucian Blaga. În proză, după N. D. Popescu, faptul n-a tentat aproape pe nimeni și dacă excludem romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, al căror erou reface în parte experiența lui Manole din baladă (fără însă ca autorul să fi intenționat acest lucru), nu ne vin în minte decît o proză de Ion Băeșu, una de Doina Ciurea și una de Dumitru Mircea. În lirică s-a mai făcut din cînd în cînd cîte o aluzie (Pillat, Voiculescu, N. Davidescu) etc. ori cîte o încercare de abordare directă (Coca Farago, Ion Sofia Manolescu și alții), dar pînă după al doilea război mondial nu prea sînt multe lucruri de semnalat, afară de un execelent poem al lui Vladimir Streinu, *Destin* („Kalende", nr. 5/1929, p. 130), în care meșterul simbolic e văzut ca un veșnic înainte-mergător către necunoscut, singura (sau cea mai importantă) dimensiune spirituală ce-i înnobilează și justifică eșecul : „Eu clopotarul nopții taciturn, / Acestui veac cuvînt limpid să-i sun, // Ca să-l zidesc de piatră și spiral, / Din geometria întîmplată rar / A loviturii scursă în cristal / Am ridicat -nalt schelelor tipar/ (. . .) Mă cațăr strîns pe-o muchie de gînd/ Și-ajuns

aici, eterne constelații / Din raze lungi, căzute luminînd, / Întind o altă schelă către spații. // Zidire nouă încă mai adast ! / Dar noaptea-n scări suit ca să lucreze/ Zidarul va cădea ca un gimnast/ Curînd, tîrziu, din cerul de trapeze". În anii de după ultimul război și mai ales din cei de către 1960 în coace, o dată cu întețirea ritmului constructiv, cu înălțarea unor noi cartiere și așezări urbane, cu apariția marilor combinate și șantiere industriale, a hidrocentralelor (cu deosebire a celei de pe Argeș, care amintea în chip expres de locul unde se consumă tradiționala baladă populară), dar și concomitent, oarecum, cu darea la iveală a unor noi variante (între care cele transilvănene publicate de Ion Taloș în „Revista de folclor", nr. 1—2/1962 sînt cele mai interesante), cu apariția unor studii și articole privitoare la chestiune și mai ales în condițiile reintrării poeziei noastre între limitele apropiate celor firești și ale reangajării complexe a legăturilor cu tradițiile, motivul respectiv cunoaște cea mai masivă abordare din istoria literaturii române.

Explicațiile sînt mai multe. Între ele sînt de menționat acelea că acesta este, deocamdată, singurul „mit" cu implicații artistice fundamentale constituit în cultura noastră, cu deschiderea masivă spre universalitate, că el înglobează entuziasmul constructiv dus pînă la sacrificiul ultim, că e întreținută în fibrele lui o mare devoțiune conjugală, o confruntare riguroasă dintre artist și epoca lui, încheiată cu biruința simbolică, dar eternă, a acestuia, o nemulțumire în veci nepotolită a creatorului față cu stadiul de desăvîrșire atins, o meditație indirectă, dar continuă și substanțială, asupra soartei sale, asupra operei și înțelesului ei social etc. Nu trebuie uitată modernitatea și actualitatea implicată funciar în felurite variante ale motivului în discuție, deschiderea lui către alte mituri (prometeic, icaric etc.), împletirea de elemente păgîne și creștine pe care o relevă etc., care, toate, puteau și pot în continuare stîrni imaginația poeților, entuziasmul lor creator pentru un „mit" în care orice artist se simte și el măcar parțial cuprins și exprimat. Așa se face că de la Arghezi pînă la cei mai tineri autori, uneori pînă la ultimul debutant, motivul meșterului Manole este reluat cu o frecvență ce-ar putea să ne ducă într-o zi la o capodoperă. Arghezi subliniază devoțiunea pe care o presupune opera : „Altarul ca să fie și pietrele să ție / Cer inima și viața zidite-n temelie". Radu Boureanu întrevede, în perspectiva unei infisurabile continuități, gestul zidarului din altă epocă prelungit firesc în al celui de astăzi, Cicerone Theodorescu extinde imaginea, sugerînd jertfele de neuitat pe care e înălțată țara noastră și mai ales epoca ei recentă, în ale cărei temelii din fiecare e o parte și în care în veci fiilor ei li se cere să-și zidească „viața / Dacă / se trag cu-adevărat, / După hrisovul lor ... / Din stirpea lui Manole, / Meșterul / Mult încercat și singur călăuz". Demostene Botez (*Zidarului*) Maria Banuș (*Sus pe schele*), Mihai Beniuc (*Nou meșter Manole, De-i pe-ntrecute, Ca meșterul Manole* etc.), Letiția Papu (*Meșterul*), Nicolae Tăutu (*Fîntîna de pe Argeș*), Lucian Valea (*Umbra lui Manole*), Ștefan Aug. Doinaș (*Versuri pentru zidar*), Barbu Cioculescu (*Meșterul Manole*), Darie Magheru (*Eu, Meșterul Manole*, etc.), A. E. Baconsky (*Femeile privesc schelăriile noilor case*), Aurel Rău (*Ura, constructori zidari, Blocuri pe litoral, Pretexte* etc., tot el fiind și traducătorul piesei scriitorului grec Ghiorghios Theotokas — *Podul din Arta*), Tiberiu

Utan (*Nocturnă*), Ion Brad (*Pe Argeș în sus, Zburătorul*), Labiș (*Meșterul Manole*), Adela Popescu (*Timp*), Gheorghe Tomozei (*Meșterul fîntînar, Fîntîna, Minuni fără jertfă*), Florența Albu (*Construcții, Noaptea Anei, Rugă pe zid*), Ana Blandiana (*Cîntec dintr-o fereastră, Multiplicare, Portret, A patra dimensiune, Elegie despre stele, Romanță pentru ingineri, Manole, Manole, Baladă*), Ion Gheorghe (*Cariatida* etc.), Marin Sorescu (*Meșterul Manole*), Platon Pardău (*Glasul orașului, Ecouri* etc.), Nichita Stănescu (*Oraș în creștere, Legendă, Amfion constructorul*), Ion Pop (*Cîntecul bătrînului zidar, Manole al Anei*), Ion Arcaș (ciclul *Pămîntul meșterului Manole*), Ilie Constantin (*Zidarul din adînc, Constructorul, Zidește-te umbră, Zidar*), Mircea Ciobanu (*Elegie pentru Ana* și ciclul *A zbura*), Cezar Baltag (*Îndepărtata dragoste, Romanță fără sfîrșit*), Adrian Păunescu (*Ce îmi închipui ...*), Ana Mîșlea (*Ană, Fructul apei*), Mircea Micu (*Monumentele mele*), Maria Genescu (*De cînd sînt Ană*), Vasile Zamfir (*Poetul*), Adrian Pintea (*Absențe de meșter*), Sorin Mărculescu (*Zidite fie zidurile*), Florica Mitroi (*Madrigal la curtea domnească*) și foarte mulți alții, dintre care am mai aminti măcar pe Dan Deșliu, Ion Horea, Vasile Nicolescu, L. Neamțu, Anghel Dumbrăveanu, Gr. Hagiu, Șt. Iureș, Gabriela Melinescu, Ioana Bantaș, Negoiță Irimie, Mihai Negulescu, Darie Novăceanu, cu conștiința vie a nedreptățirii multora fie din necunoaștere, fie (poate) dintr-o prea grăbită selecție. Însă cum rostul acestor însemnări nu e decît în subsidiar bibliografico-documentar, ci de a atrage atenția asupra unei teme poetice fundamentale (abordată masiv, semnificativ și simptomatic, cum se vede, în ultimii ani, dar încă departe de a fi epuizată), scăpările de care vorbeam sînt numai parțial incriminabile.

Permițînd o mare varietate de unghiuri de iluminare a înțelesurilor, un atac niciodată fără rezultat, cînd e vorba de angajarea unor inteligențe artistice autentice, o gamă de raportări practic nelimitată, o explorare ce duce pe un drum de dinainte trasat către universalitate și obligînd mai ales, avînd în vedere nivelul artistic al unor variante populare ale baladei, la o excepțională competiție estetică — motivul meșterului Manole rămîne în continuare și pentru multă vreme tărîmul de vis spre care ar fi poate firesc să-și arunce privirile oricine ambiționează un pas mai departe în lirica noastră. Deocamdată, mai mult decît în alte literaturi culte prin care circulă, se constată într-a noastră o asediere a motivului dintr-o relativ mare diversitate de puncte, o intuire plenară a fundamentelor și complexității sale, cîte o străfulgerare excepțională a cerului său și așa destul de intens luminat de mulțimea celor care încearcă a-l coborî în propriile scrieri. Cum competiția pare a fi încă în plină desfășurare, cîțiva poeți revenind în mai multe rînduri asupra motivului, și cum literatura critică privitoare la el pare a fi în continuă consolidare, e posibil ca timpul să aducă noi și substanțiale înfățișări lirice ale sale. În setea de epuizare a naționalului, în sensul deplinei lui valorificări artistice și de înscriere tot mai convingătoare în universalitate, motivul meșterului Manole reprezintă în continuare un reper și un izvor de poezie, o coordonată pe care numai de clarviziunea și talentul celor ce-l abordează depinde spre a-și da măsura. Iar generozitatea, actualitatea și vigoarea motivului sînt în afară de discuție. Dovadă, între altele, și reluarea lui de către atîția poeți în ul-

tima vreme, chiar dacă cele mai multe din aceste referiri sînt cumva conjuncturale, relativ exterioare, uneori stereotipe pînă la clișeu, prilejuite de încercările de imnificare a noilor constructori etc. Sînt însă cîteva rotiri mai statornice în jurul lui, cîteva pătrunderi în zonele lui grave care promit o strîngere și redimensionare a lucrurilor și o captare perenă a nucleului lor generativ, deopotrivă, de gîndire și frumusețe.

În mare, direcțiile de abordare de către poeții români a acestui fecund și atrăgător motiv, cu rezonanțe profunde în conștiința contemporană, ar fi, fără absolutizări, două. Una, constînd în implicarea lui în poezia construcției, în raportarea constructorilor de astăzi la marele meșter anonim, cu care ei ar confraterniza peste veacuri, și alta, în reluarea în termeni lirici a gravei drame pe care ne-o relevă balada sau celelalte forme de întruchipare populară a motivului. Istoricește, s-a început cu a doua ipostază, atît Cezar Bolliac în cunoscuta-i și apropiata-i de factura populară poezie, cît și Aron Densușianu în fragmentul din *Negriada*, în care apare Manole, precum și Voiculescu și alții în aluziile lor trecătoare ori Vladimir Streinu în semnificativu-i *Destin*, Coca Farago în *Cîntecul Anei*, G. Constantinescu și Ion Sofia Manolescu în ai lor *Meșteri Manole* (pentru a referi în treacăt asupra cîtorva dintre poeții ce au frecventat motivul pînă la sfîrșitul ultimului război) accentuînd mai ales asupra acestui aspect. Iar din el au selectat îndeosebi notele consonante cu sacrificiile și renunțările la care este constrîns artistul, Voiculescu, de pildă, închizînd umbra iubitei în „Zid de versuri", Ion Sofia Manolescu simțind că „din apa ta de bem / Ne mistuim în focul aceluiași blestem !" etc.

După război, date fiind condițiile schimbate, aria de iradiere a motivului se extinde în chip considerabil, dobîndind, totodată, și cîteva accente în plus, dintre care acela al luării lucrurilor mereu de la capăt (chestiune mai veche în cultura noastră, de la cronicari — care iau aproape mereu totul de la capăt — pînă în contemporaneitate) și al finalizării lor acum, e cel mai evident. Sacrificiul pe care-l presupune în vechea viziune numai opera de artă pentru a fi împlinită este implicat astăzi (în perspectiva amintită) în orice gest edificator al omului, care este elogiat pentru depășirea limitelor lui, ca-n *Să ți-o sărut* a lui Arghezi : „Și meșterul Manole visa o mînăstire, / Dar cine-a scos-o vie din moarta-nchipuire ? / Cinci degete-ale dreptei cu cinci din mîna stîngă". Mai mult, prin Beniuc și alții, motivul devine chiar simbol de bază al noii realități căreia, cum exclama D. Rachici, îi „sîntem zidarii, sîntem și schelele / Între care timpul se-nalță / : Răzbunăm toate zidurile / Ce s-au surpat peste noapte !".

În acest cadru imboldul creației fiind apt a se declanșa în fiecare din noi, el obligă, simultan, la o responsabilitate socială extraordinară : „Nu e ușor să simți cum urcă în tine-un Manole, / Cum te descopciezi de prea strîmte aureole. / Fiecare-ncercăm / La-nceput să scăpăm / Sau, dacă nu se poate altfel, să-l amînăm ... / „Mai lasă-mă puțin, Manole, / Fii atît de bun, Meștere Manole ... " / Dar aproape nimeni nu scapă, / Fiți fericiți, nimeni nu scapă !" (Ana Blandiana, *Manole, Manole*). Motivul devine într-atît prezent în mintea poeților încît e probabil că unii, precum Călinescu, consună involuntar cu imagini din baladă : „Furtuna dacă te-ar îmbrățișa pe drum, / Desfășurîndu-ți părul în aer ca un

fum, / Pămîntul de-ar urla de grindină şi ploaie, / Şi piedică ţi-ar pune copacii ce se-ndoaie, / Dac-ar trăsni prelung prin norii uriaşi, / Te-aş recunoaşte totuşi îndată după paşi", o asigură poetul, ca un alt meşter Manole, pe Til. Însă atare consonanţă indică doar prezenţa motivului în conştiinţa epocii nu şi adîncimile la care s-a ajuns în interpretare.

Labiş, de pildă, văzînd în Manole un „prometeu român, purtînd alt mit", aruncă sugestiva ipoteză că „cu slabe aripi de şindrilă / Ai fi putut spre alte zări să zbori. / Dar dragostea pămîntului şi-a ţării / Te-a prăvălit pe cîmpul fumuriu, / Ca să ţîşneşti în veci de veci fîntînă", ceea ce poate fi şi o indicaţie indirectă asupra forţei cu care s-a autohtonizat această credinţă universală. Mai tîrziu, în 1969, Adrian Păunescu va implica motivul unei situaţii şi viziuni politice ferme (pe urmele unor Gh. D. Vasile, Victor Nistea etc.), constînd în discreţie şi acţiune continuă : „clopotul nostru va fi ascuns ; / tăcea-va dangătul lui deajuns, / să nu mai fie iubit şi urît ?". Cu *Meşterul Manole* al lui Marin Sorescu semnificaţiile sînt împinse în pur plan existenţial, poetul selectînd din anecdotica motivului momentul căderii meşterului simbolic, care, conştient de cele ce urmează, declară : „Acum am putea să fim trişti / Doar ne despărţim pentru totdeauna, / Dar să trecem peste asta. (...) // Obiecte, şi ceasuri, şi biblioteci, / Şi culori, şi meşteri iscusiţi / Care m-aţi ajutat, şi tu soare, şi voi munţi, scări /, Pe care m-am urcat pînă aici, / Fără să-mi pese de înălţime : // Voi vă veţi îndepărta de mine / Lăsîndu-mă să mă prăbuşesc / De pe propria-mi zidire, / Aşa cere tradiţia // Deci fugiţi cît mai repede / Acum eu mă fac că mă uit / În altă parte ... ". Pe aceeaşi coordonată existenţială se înscrie poezia *Timp* a Adelei Popescu, unde autoarea, reluînd ipostaza Anei, situează împlinirea erotică într-o zonă în care ea semnifică totodată şi o anulare a devenirii, o înzidire căreia nu i te poţi nicicum sustrage : „Veneai spre mine singur / Şi neoprit ca iarba, / Rupîndu-mă de soare, / De apă şi de vînt ... / Şi te-aşteptam supusă / Şi fără de tăgadă / Şi mă zideai, cu fiecare pas, / În pămînt". De altfel, în alte tonalităţi, drama femeii jertfite (relativ mai puţin abordată, poate şi pentru faptul că drama, cu toate consecinţele ei, e mai puţin a sacrificatei, cît a celui implicat în sacrificiu şi supravieţuitor duratei lui în fapt) a mai fost reluată şi de Gabriela Melinescu („Melodic numele ţi-l spun / şi mă despart de mine să-l aud"), Ana Mîşlea, Ioana Bantaş, care-i dă direcţia maternităţii („Încep să fiu zidită / în cel ce creşte acum"), Florenţa Albu, Mircea Ciobanu, care înstrunează o „elegie pentru Ana" etc. Ion Potopin simte că „timpul mă cuprinde ca un zid, / Iar umbra ta, rătăcitoare Ană, / alt lied îmi cere", însă, poate cu excepţia lui *Manole al Anei* de Ion Pop (care vede gestul meşterului ca o reluare eternă a jertfei, implicată în actele esenţiale ale omului), drama conţinută aici cam între atare parametri se înscrie.

Dar proliferarea motivului în contemporaneitatea lirică se leagă mai ales de profilul constructiv al epocii noastre. Aproape nu există poezie despre zidari şi constructori în general care să nu facă o trimitere (cu deosebire) la baladă. Ştefan Augustin Doinaş deosebeşte zidarul actual de cel din legendă prin aceea că „Manole şi-a săpat, căzînd, fîntîna, / Dar tu cobori. / Izvorul e în noi", A. E. Baconsky, transfigurîndu-se în constructor, declară că „Am simţit că mi-e dat / Să mă

afle anotimpul acestor prefaceri, / Aici înălțînd ziduri noi de cetăți / Unde în locul iubitei / Să mă zidesc treptat pe mine însumi", Miron Scorobete se avîntă spre astre: „Te nalț cu mine mereu dragostea mea / Din noaptea de jos, spre noaptea eternelor astre", Gh. Tomozei constată euforic că noile zidiri sînt „minuni fără jertfă", Aurel Rău reia ipostaza voievodului, schimbîndu-i direcția: „Coborîți, sînt mesele întinse și vinul spumegă în pahare", Leonida Neamțu înalță ode „măritului meșter" actual. Nichita Stănescu face o legătură între noul meșter și Amfion, constructorul Atenei (după ce abordase motivul sub aspectul erosului implicat în el), Ion Brad, Grigore Hagiu ca și Ion Arcaș se încîntă de „legenda mai nouă și deplină" a constructorilor hidrocentralei de la Argeș, unde „În subterane catedrale / Cu orgile luminii-n plin / Cîntînd pe-o matcă, ideale / Cinci ape înflorite vin" etc.

O realizare de proporții în această direcție este, alături de poemul dramatic în versuri al lui Darie Magheru, *Eu, Meșterul Manole*, *Cariatida* lui Ion Gheorghe, care, raportînd un accident de pe un șantier la baladă, izbutește a implica ceva mai substanțial conștiința în dezbaterile asupra ritmului constructiv al epocii noastre. Aici accidentul marchează trecerea în alt stadiu al conștiinței și responsabilității celor rămași o clipă „despicați / de-acel vuiet al căderii", ei intuind acum mai limpede „treptele care lipsiseră-n legendă". „Așa nu mor, așa se nasc bărbații", exclamă el în poemul *Șarja*, avînd la rîndu-i legături cu motivul în discuție, jertfa fiind pentru poet un semn al vigorii, maturității și bărbăției care, ajunsă în acest punct, se poate dedica edificărilor perene.

Poeții se simt astfel, și prin intermediul versurilor scrise pe acest motiv, copărtași la „murmurul luminii" de astăzi (Ion Horea), fraternizează cu constructorul și „Zidarul din adîncuri" (Ilie Constantin), scriu cîte-un „poem pentru o zidăriță (Horia Zilieru), ascultă „ecouri de baladă" (Mihai Negulescu, Platon Pardău), zidarii sînt prietenii lor (*Prietenii mei sînt pretutindeni* de Adrian Munțiu), coboară „pe Argeș în jos" (Darie Novăceanu), se înalță „sus pe schele" (Maria Banuș), totul cu un elan și cu o voință de a depăși elogiul exterior, de a conferi acestor construcții și oamenilor lor un spațiu de referință și de statornicie pe măsură. Însă, pentru a vorbi în termenii baladei, deși zidurile au fost urzite și înălțate în chip remarcabil, deși cîte-o imagine fulgeră cerul, luminînd intenții și direcții noi ale interpretării, clădirea întreagă, „mare și înaltă / cum n-a mai fost altă", încă nu se întrevede. E probabil că se va găsi un poet ce și-o va *asuma*, interiorizînd-o și investind-o cu toată luciditatea vibrantă necesară, pentru a duce această direcție a valorificării motivului pînă la istovirea lui lirică. Tatonările, sondele aruncate în cele mai diverse puncte, dezvoltările la care a ajuns el în lirica actuală, interferențele la care a fost obligat cu motivul prometeic și cel icaric (la fel, relativ des reluate în lirica noastră, dar ajunge cel al Meșterului Manole ca *exempli gratia*), răsucirile la care a fost supus, îmbinările ce s-au găsit între diversele lui aspecte și între acestea și epoca în curs, atmosfera creată etc. sînt indicii că acest motiv universal, dar atît de implicat în conștiința și specificul nostru, își va putea, poate, găsi într-o zi poetul ce-l va înălța la un punct echivalabil frumuseții și perenității unor versuri din

balada anonimă ori celei a monumentului de arhitectură de care este el definitiv legat în cadrul spiritualităţii româneşti. Este şi cauza pentru care am stăruit atît asupra lui, alături de faptul că a fost dintre cele mai explorate în epoca actuală, atît în raport cu trecutul, cît şi faţă de alte motive şi teme mai frecvente în lirică. Dintre acestea din urmă o menţiune specială se cuvine pentru cel, să-i zicem, al germinaţiei, al genezei (îndeosebi sociale), al fermentaţiei şi proliferării, conjugat cu cel al roadelor şi belşugului. O euforie ca în faţa unui început de ev, al unui nou *an unu* a brăzdat intens poezia acestor ani (ca totdeauna şi foarte bună, şi mediocră, şi proastă, cu glorii făcute şi desfăcute, dar şi cu limpeziri dintre cele mai necesare). Reflectînd la acest demers al ei, îţi vine să rosteşti numaidecît superbele versuri ale lui Blaga : ,,Copil, îmi plăcea, despoiat de veşminte, / să intru-n picioare în cada de grîu, / cufundat pîn' la gură în boabe de aur. / Pe umeri simţeam o povară de rîu (...) / Mi-ai dibuit aplecarea firească şi gustul ce-l am / pentru tot ce devine în patrie ... / Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în faţa / puterilor, în ipostază de boabe, / în faţa mărunţilor zei, care aşteaptă să fie zvîrliţi / prin brazdele tăiate în zilele de martie...".

Elogiul acesta al germinaţiei din adînc, al vieţii, întîlnit de mai -nainte în poezia noastră, e prezent în cea contemporană, uneori cu o dimensiune întrucîtva deosebită. Citind unele versuri de Victor Tulbure (a scos acum vreo 20 de ani şi un volum de *Holde*), poemele lui Ion Horea, altele de Aurel Rău, A. E. Bakonsky, accidental în Labiş, Doinaş, Platon Pardău, Ioana Bantaş, Ana Blandiana, Grigore Hagiu şi Cezar Baltag, dăm peste contexte în care o astfel de temă prinde accente proprii vremurilor în care bunurile naturii devin accesibile tuturor. Cu intuiţie a surprins esenţa temei G. Călinescu, propunînd o imagine a materiei în creştere, a unităţii contrariilor şi universului : ,,Căldura / se-mpacă cu gerul, / Zvîcnind materia creşte. / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de peşte. // Pădurile se-nmulţesc robuste, / Păşunile exală efluvii, / Lăudaţi întinsele puste, / Lăudaţi măreţele fluvii". Asemenea imagini de o pastă grasă şi plesnind parcă în chingile cuvîntului, amintind pe Miron Costin şi Sadoveanu, indică un ochi vechi, de o ingenuitate rafinată şi o capacitate rară de a trăi sensurile dintîi şi ultime ale materiei, mitic, epopeic. Pe acest fundal, şi într-o perspectivă mereu trează, poeţii punînd temeiul celor ce rămîn, cum exclama Hölderlin, dialogul cu timpul, cu ,,Marele cioclu", cum zice Arghezi, e prezent sub diferite aspecte în lirica noastră, cel mai combativ rămînînd pînă acum pe această baricadă Beniuc (,,Acum este timpul vitejilor / Al culmilor mari, al vîrtejelor"), la care concreteţea acestei îndărătnice încleştări cutremură cîteodată : ,,Eu am trecut prin apă şi prin foc : / Nici umedă, nici arsă nu mi-e pielea, / Şi dacă plîns pe faţă-mi n-are loc, / Nu rîd aşa uşor de toate celea. / Noi înfruntăm şi aştrii şi neantul, / Avem şi steag ce, dacă-l desfăşori, / Acoperă pămîntu-ntreg cu flori". Şi în altă parte : ,,Dar, timpule, tu, frate, / Să ştii că fără milă / Ne vom bate / Voi bate-n bătrîneţea-mi ca-n duşman !". Pînă şi în crepuscul (vezi volumul *Lumini crepusculare*, 1970) energiile sale nu cedează, deşi dacă ne-am lua după aparenţe am putea crede că poetul a obosit, că ,,farurile lui aprinse" (cum se chema un volum de prin 1964) au început să cedeze din intensitate şi că nu mai au ,,zi de

zi" (vezi volumul cu acest titlu din 1965) putința de a străpunge întunecimilene cunoscute din noi și din afara noastră. Impresia fundamentală e însă alta. Poetul simte într-adevăr parcă mai apropiate în ultima vreme umbrele ,,cuscrei morți", ale ,,cocoanei", cum îi zice el într-un loc, dar vigoarea confruntării cu ,,cumătra" e și ea mai dramatică, mai viguroasă ca altă dată. În fond, Beniuc, ca și mulți alți ardeleni, este un mare vitalist, un combatant iremediabil și chiar cînd vorbește despre moarte, despre stingere, el tot la viață e cu gîndul. Mai mult, moartea însăși e văzută ca un proces, ca o altă față a vieții, stagnarea, inerția, neantul fiindu-i structural străine, dacă nu cumva chiar inaccesibile. Lucid, autorul generosului *Măr de lîngă drum* de acum vreo 20 de ani exclamă astăzi : ,,Puteți de-acum să ridicați un gard / Pe locul unde-a fost 'nainte mărul — Pe-un foc alături ramurile-i ard / Cu trunchi cu tot, — acesta-i adevărul". Aceasta ,,e tinerețea mea" și de aceea : ,,Nu-i cazul de prohod nici de jelanii, / Au fost și flori și grindină și rod, / Apoi plecară cîte unul anii". Ca Alecsandri altădată, dar fără amărăciunea abia filtrată a aceluia la presimțirea lui Eminescu, Beniuc intuiește apoi generos, ca și Philippide într-un loc, că ,,colo-n vale umblă alt poet / Și-n cîntece răstălmăcește ulmii. // Te iată, măr de lîngă drum, cenușă, / Eternității eu îi bat la ușă". Cenușă e un fel a zice, căci cine ar lua-o ca atare s-ar arde ca-n flăcări : ,,Căci fruntea lui e treaptă necesară / Acelora care din vis urcară / Să se desfete-n luminos ospăț. // Dar cînd ghicește-n suflete dezmăț, / Tresaltă frunza, joacă și se-ndoaie / Și ca din iad aruncă vîlvătaie". De aceea, ca și Jebeleanu și unii tineri, el pune totul în discuție, reia lucrurile pe felurite fețe, se încăpățînează a încerca un pas nou în luminarea lor, convins că ,,și acest ultim cîntec al meu / Îl voi strecura-n cuvinte" (alții, dimpotrivă, extrag cîntecul din cuvinte), îndemnîndu-și sufletul să se bucure, întrucît ,,așa ceva e dat doar o dată" : ,,Nainte deci !" și pînă-n moarte, unde ,,o fi și teamă, dar nu prea ,,de tot", cîtă vreme ,,cuscra" nu va avea de luat decît inerte resturi, rostul poetului consumîndu-se integral pe pămînt : ,,Cu sîngele tău poleiește calea, / S-o vadă luminată noul schimb / Care-a-mpînzit și muntele și valea". Printr-o stranie alchimie a gîndurilor, Beniuc a reușit a introduce distanțe ,,între viață, moarte și-ntre mine", ceea ce-i dă putința unei examinări a lor dintr-un unghi propriu : ,,Viața stă pe gînduri, moartea rîde / Cu dantura gurii sale hîde, / Eu mă uit la una și la alta — / Vai ce le-aș mai otînji cu barda !". Robustețea aceasta de factură populară îl face să declare pe față lucruri de care alții s-ar sfii a le spune și să-și circumscrie cu cuvenitul orgoliu meritele : ,,E prea tîrziu să nu mă recunoașteți / Voi care știți că turmele vă pașteți / La mine, pe bogata mea pășune".

Nici un anume dispreț nu-i e străin : ,,N-au izbutit nici fierul nici otrava / S-aplece-n jos acest grumaz sălbatic, / Iar cerbul meu ce-n coarne duce slava / Tot mîndru a rămas și singuratic". Singuratic într-un chip aparte, căci secretul acestei copleșitoare și semețe necedări în fața vitregiilor stă, ca la atîția alții, în conștiința legăturii cu pămîntul țării, căreia îi înalță imnuri, într-un sentiment al comuniunii cu strămunii, cu contemporanii și chiar cu succesorii săi pe acest pămînt, a cărui trăinicie nimic n-o poate clinti. Poetul în general rămîne în noul

climat „Joc între foc şi-ntre-ntuneric, joc / Al neputinţei de a sta pe loc. // Lumina sînt pe veci crespusculară, / Ce vine-n zori, ca să danseze-n seară". El e unul dintre cei ce mereu se „ridică iar în răsărit / Ca ultim dus şi-ntîiul său venit".

La alţi poeţi, lupta cu inerţiile capătă, într-un context de clarităţi şi linişti melancolice, accente încă mai puţin obişnuite. Arghezi, de pildă întrezărind parcă totul pînă la limite, pare a nu manifesta nici o predilecţie pentru faustianul „Opreşte-te, clipă". Dimpotrivă, curgerea neîntreruptă îi consolidează calea în eternitate, prin captarea neîncetată în operă a suflului cald al temporalităţii: „Mă simt mai tînăr parcă şi parcă mai curat, / Că timpul curge-n jgheabul veciei mai sonor". Secretul pare a sta în a nu lăsa nici o clipă pe seama zădărniciei, de a converti totul în faptă: „Fă-ţi pînă la capăt datoria, bine / Şi-aşteaptă liniştit şi timpul tău, că vine", îndeamnă el în altă parte. Există însă şi o tristeţe sfîşietoare în faţa timpului care ne macină, şi Blaga i-a dat glas: „Aceasta-i tristeţea cea mare a spicelor, / că nu sînt tăiate de lună, / că numai de fierul pămîntului / li s-a menit să apună". Compensaţia stă într-un sfîrşit, dacă nu eroic, în orice caz demn, bărbătesc, ca al lui *Lazăr de la Rusca*, ca al *Prietenului Glad* sau al *Ţăranului tînăr* din balada cu acelaşi nume a lui Ion Gheorghe.

Cu conştiinţa că „În mine dogoreşte un sîmbure de foc, / Asemeni salamandrei în flacără mă joc", poetul găseşte izbăvire în gesturi dintre cele mai prozaice în aparenţă, însă nobile prin elanul ce le generează: „Către cetate zilnic deschide-voi o uşă, / Şi vatra curăţa-voi de zgură şi cenuşă" (G. Călinescu, *Cu cei ce muncesc*). Vladimir Streinu, care de tînăr era impresionat de faptul că „verticala e-aplecată / Şi steaua-n toamnă-are să pice drept" şi, devotat, se închina „cu toate frunzele căzute / Şi ploile, pămîntului acest. // Fratern în vegetal alunec lin, / Cobor spre morţi sucite rădăcini", convins că „ducem, alăturaţi, înspre moarte / Singuri singurătăţi ferecate", găseşte în ultimele poezii soluţia integrării în natură, printr-un proces amintind de *lauda somnului* a lui Blaga şi de euthanasia eminesciană: „O, fraţii mei jugaştri şi paltini şi arini, / Mă simt greşit, tulpină umblînd în rădăcini, / Tiunchi înnodat sub drepţii stejari, Prea Liniştitii, / Un strîmb eres în miezul acestei verzi justiţii! // Căzut din începuturi la omeneasca treaptă, / Mă nevoiesc zadarnic la firea voastră dreaptă // (...) Poftesc la veacul dulce, nemăcinat de ornic, / La somnu-vă nici moarte nici viaţă şi statornic // Vegheat de luminoşii ochi mari căprioreşti, / Gălbii ca undelemnul în sfinte albe ceşti". Un fel de corespondenţă la acest motiv (amintind deopotrivă de *Mai am un singur dor*) găsim în ultima elegie din ciclul *Via dolorosa* a lui Ion Alexandru (*Vămile pustiei*, 1969): „Aş vrea să mor cît mai curînd, curînd, / Cît mai sunt încă tînăr şi cît mai am în vine / Sîngele adînc învolburat şi cît / Mai curge în obrazul meu ruşine / Cît mai pot plînge şi mai sunt copil / Şi mai am o mamă să mă poarte / Spre cimitir pe drumul spre izvor / Într-un sicriu de scînduri îngheţate. // Cît mai e iarbă-n lume şi cît mai e pămînt / Un bulgăre măcar să mă-nvelească / Căci putrezeşte totul neîncetat / Se face pulbere şi iască / Se-mpuţinează apele-n ulcior / Cenuşile au dispărut din vatră / Pe zare zac stoluri de corbi / Înţepeniţi ca nişte sfincşi de piatră. // Dă-mi, Doamne, somn cît mai adînc / Să nu mai ştiu nimic din ce-o să fie / Un nor în-

grozitor deasupra mea / Se lasă-n liniște și mă sfîșie. // Mi-atît de frig și atît de dor și-atît / Nu-mi mai aduc de nimenea aminte". Un elegiac, obsedat de ideea extincției, se dovedește a fi Zaharia Stancu în nuanțatul și plinul de rafinament *Cîntec șoptit*: „Băiețandru fiind călare umblam, / Pe-un cal alb, ca al Sfîntului Gheorghe. / Calul n-avea aripi, eu n-aveam suliță, / Dar ucideam balauri verzi ca Sfîntul Gheorghe, / Întocmai ca Sfîntul Gheorghe ucideam balauri. / / Cînd mi-a mijit mustața, călare prin lume, / Pe un cal porumbac mă plimbam. / Calul n-avea aripi, eu n-aveam aripi, / Dar săream amîndoi peste munți / Peste ape ... Tineri! ... Tineri eram! ... // Mai tîrziu am umblat pe-un cal murg. / Cum îi scăpărau potcoavele! ... / Vino, fată ochioasă, spuneam / Femeilor oacheșe ce le-ntîlneam, / Calul meu are șaua de aur. // Acum stau lîngă drum, aștept lîngă drum / Să-mi vină al patrulea cal. / Cum va fi al patrulea cal, / Negru va fi al patrulea cal ... / Negru ... Negru ca smoala ...". Însă, pînă atunci, „arzi în foc și mergi mai departe", căci, o spune din experiență „Lupii tineri nu sînt mai buni / Decît bătrînele și înrăitele haite". Însă poetul e mulțumit. La el în pădure „Cerbii au coarnele-ntoarse / Mult rămuroase. // La mine-n pădure / N-a intrat topor, / Nici secure. / Ursoaicele grase, domoale, / Umblă-ncălțate-n sandale".

Dar moartea poate fi uneori determinată de date exterioare biologicului, cum ar fi războiul, și atunci nedreptatea ei e și mai violentă, ca în aceste sugestive versuri ale lui Marcel Mihalaș: „Ca într-un film întors, soldații uneori, / trist se ridică, se desprind din flori, / și-ncheie rănile, aleargă tare, / sărind înspre tranșeea de plecare, / își regăsesc ținuta militară, / bat pas de front în sunet de fanfară, / se-ntorc pe drumul derulat spre casă, / spre-o mînă de femeie, de mamă, de mireasă, / termină cîte-o școală, fumează nepermis, / bat mingea pe maidane și rîd într-un cais, / sînt duși apoi de mînă, poartă breton și basc, / de-a bușilea se urcă în paturi și se nasc". Tot astfel, sentimentul sfîrșitului poate fi scrutat în plină autoironie ca într-un poem din *Inel cu enigmă* (1970) de Mihai Ursachi („Aștept o veste clară din lumile inverse ... // Sub dafinii în floare și bolțile de vie / Cîntări crepusculare de liră și de flaut. / Acum se împlinește o tulbure vecie, / Pe nici un țărm de-acuma eu n-am să te mai caut. // Curînd voi fi o stană, și viețile trăite — / Simboluri încrustate, pe jumătate șterse, / Alături faraonii vor face piramide ... / Aștept o veste clară din lumile inverse") sau poate lua proporții de dramă existențială căreia nu i te poți sustrage, deși nu ești în chip direct eroul ei: „De cîtăva vreme bătrînilor mei le e tare somn, / Căci au obosit de atîta teamă de moarte / Și vai, presimt că nu se mai pot odihni / Decît petrecuți în lut, în iarbă și în ceață" (Gheorghe Burlacu, *De cîtăva vreme*).

Trecerea în mineral, declinul firesc biologic, tristețea apropierii lui e însă privită mai peste tot cu înțelepciune și cuviință, cu demnitatea dată de cunoaștere și cu conștiința înscrierii în cicluri, dar nu mai puțin cu mare amărăciune: „Cineva după ușă / cu un inel de chei / zăngănind, / neînduplecate, mîna sa / crestează / de sus în jos / cîte un semn, / ori de cîte ori ies din casă. / Într-o zi, o cheie se-nvîrte în broască / și nu mă mai pot întoarce" (Veronica Porumbacu, vol. *Mineralia*, 1970). Este aici un domeniu în care se justifică bine aserțiunea lui Eliot că poetul exprimă

,,o substanță, nu o personalitate, în care impresii și experiență se combină într-un mod particular și neașteptat. Impresiile și experiențele care sînt importante pentru om pot să nu-și afle loc în poezia sa, iar cele care au importanță în poezia sa pot să nu joace decît un rol neglijabil în om, în personalitatea lui".

Între atare coordonate (de fapt mult mai multe, fiecare poet reluînd potrivit propriei viziuni problemele) spectacolul vieții, cu suișuri și coborîșuri, cu exultări și tristeți, cu drame și triumfuri, se desfășoară în versul poeților noștri, prins cel mai adesea în ,,cuvinte potrivite", după normele sensibilității, culturii și înțelegerii fiecăruia. Sînt însă și cazuri în care lucrurile, ori prea simplificate, ori confuz complicate, ajung, am zice, în impas. Bunăoară, plasticizînd excesiv, Eugen Frunză vede cum ,,Timpul, / cu mîinile-n șold, albui, / mă aștepta lîngă moara lui", gravitatea chestiunilor aflate în dezbatere fiind astfel compromisă printr-o involuntară nuanță comică pe care o iau versurile. Sigur, poetul nu se mai simte ca Vinea altădată, un exilat în cadrul unei societăți nedrepte pe care o respingea cum se pricepea (,,unde sînt visele? unde izvoarele?"; ,,Pumnul zadarnic izbește în piatră / Cine e de vină? Cine mă desparte?") un luptător scos în afara rîndurilor, dar adeziunea lui la noile vremi, la a căror edificare a contribuit sincer, nu-i de așteptat în versuri de genul: ,,Azi știu adresa fericirii". Îl ascultăm mai degrabă pe Beniuc, care, conștient de toate marile noastre izbînzi, strigă și avertizează patetic: ,,Acum e soare, e senin, e cald, / Se vede ce-i adînc și ce-i înalt, / Se văd și lacuri, dar se văd și mlaștini. / Și moștenirea unei triste baștini, / Stăpîni învinși cu inimi de ereți, / Argați vicleni și nătărăi semeți, / Femei cu trupuri pîngărite, prunci / Ce-n loc s-asculte dau numai porunci. / Și ce-i mai groaznic, unii, de-i atingi, / Zic: Lasă-ne, c-a fost mai bine-n chingi ... / — Mai fi-va dat ca înger al tăgadei / Să-mi cadă crunt subt buza spadei, / Necruțătoare, crîncenă și crudă, / Tot ce nu este dragoste de trudă?". În acest context nu ne prea vine a crede că Frunză a văzut oameni plîngînd ,,de prea multă frumusețe". E de preferat, de aceea, atitudinea mai gospodărească și mai înțelept acomodată a lui Demostene Botez, la care, în privința universului explorat, a mesajului poeziei sale mai noi, se constată un continuu efort de lărgire și precizare a problemelor, abordate în general fără gesturi spectaculoase, fără forțate supradimensionări ale unor fapte sau siluiri ale înțelesului unor realități, chiar dacă izbînda artistică a fost o vreme arareori deplină.

Poetul a ajuns însă la o înțelepciune și seninătate remarcabile, la un prag al înțelegerii mersului vieții și destinului, a cărui împlinire o presimte (,,mi se pare-o veșnicie / De cînd aștept ca cineva să vie") și care conferă versului său o luminozitate remarcabilă. Fie acesta alb, liber sau clasic, mînuirea lui nu cunoaște șovăiri, acest poet care a debutat acum 60 de ani (în revista ,,Arhiva" din septembrie 1911) arătîndu-se la fel de disponibil pentru fiecare din formele și tehnicile de versificație existente. Situat într-un punct de dincolo de singurătățile obișnuite, el se cutremură acum ,,de singurătatea ce-i în mine, / În firu-acesta de ființă vie / Ce se tot caută mereu, zădarnic; / Singurătatea mea din gînd, din creier, / Adîncă, nu întinsă ca o lume — / Aceasta mă-nspăimîntă ...". Leacul e contemplarea lumii, munca, dăruirea față de semeni (vezi generoasa *Darul meu*), conștiința că nu putem șterge cu totul ,,hiatusul între două

lumi" în care ne zbatem, credința în iubire prin care, chiar dacă „Sînt despărțit de tot ce am trăit, / Nu mai cunosc vreun sens la tot ce-a fost", încă nu ne stingem cu totul. E un chip al înțelepciunii și liniștii, o lumină scăzută a melancoliei fără nici un fel de stinghereli. Constatarea e, în linii mari și cu cîteva amănunte și precizări în plus, valabilă și pentru Victor Eftimiu, Otilia Cazimir, Emil Isac, Camil Baltazar, George Lesnea, Al. Șahighian, Eusebiu Camilar și chiar, pe anume laturi, pentru Adrian Maniu, Barbu Solacolu, Petre Strihan.

TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE

Teza că noua poezie trebuie să reia contactul nu cu cea imediat precedentă, ci numai cu cea a marilor clasici s-a dovedit și pe o asemenea față aberantă. Legătura unui tînăr poet cu Eminescu și Macedonski, de pildă, ar fi netrainică și, în orice caz, nefertilă dacă n-ar trece prin Arghezi, Călinescu, Philippide, Ion Barbu, Ion Pillat (mai ales ca putere de comprehensiune și extindere a conceptului de poezie), Bacovia, Voiculescu, Blaga și alte experiențe înnoitoare dintre ei și noi, pînă la zi, adică inclusiv poezia, încercările și izbînzile din ultimii 25 de ani. Îndeosebi tinerii și chiar foarte tinerii poeți actuali au reluat lucrurile cu mult curaj, au apucat pe căile reconsiderării tuturor experiențelor poetice contemporane și anterioare (uneori ivindu-se aci deplorabile, dar, ca de regulă, trecătoare excese), fără teama molipsirii neapărate de influența lor sau de a fi copleșiți de umbra marii personalități a celor ce le-au înfăptuit. Altfel nici n-ar fi posibil. Și-au rotit ochii mai mult sau mai puțin limpezi în jur cît au putut cuprinde, zărind nu rareori insule de poezie, experiențe interesante, drumuri abia schițate, în locurile oarecum voit sau din ignoranță uitate și neglijate de alții. Includem aici și tot ce s-a făcut în materie de poezie în primul deceniu de după Eliberare și chiar mai apoi (tradiția începînd, cum se știe, chiar *astăzi*) pentru că altfel ar fi greu a explica, fără atare încercări, reușite ori numai luări la cunoștință, dacă nu și eșecuri (la fel de pilduitoare, pentru cine are ochi de văzut, nu însă și poftă de repetat), fenomenul poetic contemporan de la noi, direcțiile spre care se îndreaptă un Doinaș, Tudor George, Andrițoiu (poate cel mai redutabil urmaș din generația mijlocie și fructificator al experienței lui Beniuc, a ardelenilor mai vechi și a lui Arghezi, pe anume laturi), un Utan, un Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Doina Sălăjan, Constanța Buzea și alții, fiecare căutînd un drum, încercînd o experiență nouă și o nouă legătură și delimitare de trecut. De aceea, mai mult poate ca oricînd, fermentul și saltul în poezia noastră actuală îl constituie, fără nimic ireverențios față de vîrstnici, tinerii. Și, în mod ciudat — cu inerentele exagerații și unilateralizări —, ei fac și legătura cu trecutul, cu poeții mai în vîrstă și cu experiența lor, mai trainică, multilaterală, relevantă (există o forță a legăturii și continuității evidențiată uneori de înverșunarea cu care e negată !). De altfel, la o cercetare atentă, considerînd mai ales realitățile poetice și estompînd — fără a le neglija cu totul însă — programele și excesele, uneori strict verbale ale înaintașilor, constatăm

de multe ori că foarte multe lucruri ne leagă, îndeosebi în faza actuală, mai împlinită a poeziei noastre, atît de marii clasici ai secolului trecut, cît şi de marii poeţi de dinaintea ultimului război, dintre care cei în viaţă au găsit o cale de a se integra umanismului actual, îmbogăţindu-l. Cum poetul scrie că „în fiecare e ceva din mine", la fel noi, în legătură cu opera tuturor marilor scriitori, indiferent de structura şi orientarea lor, putem nota că din fiecare din ei e ceva în noi. Uneori, însă, unii dintre noi descoperim mai tîrziu sau foarte tîrziu acest lucru. În cele din urmă cultura o cucereşti sau te cucereşte ea, în afara ei neputîndu-se sta, cu atît mai mult atunci cînd o practici. De altfel, procesul firesc al evoluţiei literare presupune rădăcini tot mai adînci şi contemporaneizări nu o dată stranii. Astfel că, pentru cine are relativ clară devenirea literaturii noastre, e un titlu de mîndrie a fi raportat la Cantemir, să zicem, respectivul neputînd în chip normal (excepţii, mai ales în artă, fiind posibile la tot pasul) ajunge la experienţa aceluia şi la vecinătatea cu ceva din *viziunea* şi specificul lui, fără a fi trecut (oricît de rapid) prin şirul de etape ce-l despart de autorul *Descrierii Moldovei*. Altfel spus, nu-l poţi integra pe Eminescu, fără a integra ceea ce a devenit el în urmaşii lui pînă la tine. De aceea, trimiterea direct la marii clasici, cu un salt programatic sau „strategic" peste moderni, era o erezie şi o ignorare cu consecinţe a procesului literar în ansamblu. În acest context e instructiv a observa că mai toţi, dacă nu chiar toţi poeţii autentici de pînă la război debutau (sub o formă sau alta, dintr-un motiv sau altul, în numele unor convingeri uneori diametral opuse între ele etc.) printr-o inadvertenţă la societatea vremii lor, inadvertenţă ce putea lua iarăşi formele cele mai diverse şi nu o dată stranii. Puţini din ei deveneau conformişti (uneori doar aparent, dar cine stă şi mai ales cine a stat pînă nu demult să decanteze mereu lucrurile?), cei mai mulţi rămîneau în conflict cu lumea respectivă. Natura conflictului era diferită, dar, urmărindu-l în meandrele şi nuanţările lui, putem ajunge la rezultate surprinzătoare. Dacă ar fi aici locul, s-ar putea releva faptul că în cazul lui Barbu, de pildă, ermetismul său, real şi artisticeşte impecabil, era şi un mod de a tăia accesul la artă celor ce o comercializau, o prostituau, cum suna un manifest suprarealist, o modalitate de a-şi păstra puritatea, tocmai prin acest „joc secund, mai pur". E aci şi o dramă, asemănătoare cu aceea a lui Nastratin al său, care, „sfînt trup şi hrană sieşi, Hogea rupea din el". Sau, cum zicea mai demult Philippide (în a cărui poezie simţim de atîtea ori şi acea „înţelepciune modelată pe viu", pe care o sublinia Marcel Raymond la Montaigne): „M-atîrn de tine, Poezie, / ca un copil de poala mumii".

Acelaşi poet, disperat altădată, strigase sfidător şi sarcastic, relevînd o condiţie cu totul alta de poet şi o conştiinţă a despărţirii de societatea vremii cum rar se întîmplă: „Nici un vers pentru contemporani". Dar tot el constata cu bucurie melancolică: „O, cîte lucruri au rămas nespuse, / Vechi juvaeruri risipite-n drum ! / De unde să le mai adun acum, / În drum pierdute, pe vecie duse? / M-aşteaptă poate altele în cale, / Dar viaţa merge repede la vale / Şi vremea tot mai iute se prăvale", versuri ce atestă, dincolo de alte lucruri, inadvertenţa structurală a poetului la aspectele vremii sale (inadvertenţă ce nu-i în contradicţie cu conformitatea lui ideologico-socială), la a cărei evoluţie contribuie astfel,

poezia fiind prin vocația ei funciară antistagnantă. Altfel cine ar mai vedea în poet un înainte-mergător? Revenind la apelul la claritate, e de menționat că el a avut, pe lîngă destule urmări nefaste (în sensul că s-a confundat claritatea cu simplismul, cu ultraelementarismul, ca exemple de limpezime), și un efect reconfortant, regenerator pentru unii poeți avansați excesiv (deși, altfel, toată poezia e un exces!) pe căile ermetismului și care nici nu li se potrivea în totul (Cicerone Theodorescu), ale suprarealismului (Virgil Teodorescu, Gellu Naum), dar care, toți cîți s-au dovedit a fi *poeți*, au profitat (unii masiv) de pe urma unor astfel de experiențe. A accelerat apoi evoluția altor poeți încadrați sau numai tentați de astfel de experiențe (Jebeleanu, Boureanu, Nina Cassian, Geo Dumitrescu, Bakonsky etc.). Dar, rău înțeles, a putut duce la simplism, și Frunză, din care am dat un exemplu, nu-i nici singurul, nici în întregime un simplist. Cu el și cu alții ca el e altceva, am impresia. Anume, se lasă furat de o perspectivă festivă asupra vieții („timpul e cerb cu luceferi în coarne") și superficializează, cînd nu eludează pur și simplu dramele ai căror termeni încearcă a-i confrunta și care la un Jebeleanu sau Beniuc, la Maria Banuș sau Boureanu, bunăoară, devin încleștări tulburătoare. Sentimental fiind, drama „jocul ielelor" nu-i vine bine, ceea ce nu trebuie să neliniștească, întrucît nu toți creatorii sînt și niște imbatabili dialecticieni. Cînd elanurile sale sînt transcrise la intensități apreciabile, ies versuri onorabile, ca acestea dintr-un poem închinat partidului: „Vreau cîntecul meu să-ți fie aproape, / ca frunza de ram, ca furtuna de ape, / și din tine urzit, ca o floare cu stea / ce-și trece tulpina prin inima mea", chiar dacă ultimul vers amintește de-un altul al lui Labiș sau, mai exact, al lui Barbu, de la care Labiș îl preluase. (De altfel, ar fi de văzut odată mai la obiect confluența barbiano-argheziană în poezia lui Labiș, mai ales sub raportul mijloacelor, ceea ce nu i-ar anula în nici un chip — nici nu s-ar putea — valoarea sa cu totul excepțională ca poet.) Ieșind o clipă din conjuncturalul amintit, e de făcut mențiunea că în poezie claritatea nu-i incompatibilă cu ermetismul, de pildă, cu cifrul, zonele inaccesibile etc., cu condiția să fie vorba într-adevăr de poezie și nu de manufactură confecționată ad-hoc și cu o premeditată astfel de cheie. Chestiunea e, în fond, să fi întîi poet și apoi ermetic, tainic, suprarealist etc. și nu invers, caz în care formula însăși este compromisă. Încît dacă unii poeți, modești, s-ar risipi mai puțin, ar medita mai atent la raporturile dintre lirism și anecdotica lirizantă și ar fi mai darnici și decișI cu motivele poetice pentru care au mijloace adecvate, lucrurile ar lua, poate, în limitele aptitudinilor fiecăruia, altă turnură. E drept, cum am mai spus, critica i-a putut și ea deruta prin blîndețea prea concesivă uneori, dar un Rusalim Mureșan, un Valeriu Gorunescu, un Eugen Frunză, Horia Zilieru, Horia Aramă, Traian Iancu și alții (uneori poeți mult mai înzestrați) sînt cîteodată, dincolo de atare motive, prea grăbiți, oscilanți uneori în fața actului poetic, căruia îi cer pe deasupra și prea des rabat. De altfel, asemenea victime ale indeciziunii se mai pot număra (mai exact, se puteau mai pronunțat pînă acum vreo cîțiva ani, timp în care mulți și-au revenit, regăsindu-se în chip salutar — poezia noastră întreagă cunoscînd alt ritm și climat de la o vreme încoace). E cazul, într-un fel, al lui Cicerone Theodorescu, pe care dezermetizarea l-a relevat oarecum inapt o vreme a da realizări

la care ne-am fi așteptat și ce a urmat după *Cîntecul din ulița noastră*, piesă de importanță istoric-literară în contextul ultimilor ani, n-a prea putut reține atenția. Firește, oricine are momente mai bune și mai rele, dar în cazul lui Cicerone Theodorescu, nici piesele publicate ulterior în volume și presă n-au prea strălucit, poetul reabilitîndu-și ținuta abia cu recentele *Scrieri*, în care a reținut lucrurile reprezentative în linii mari, completîndu-le, totodată, cu versuri ce-l mențin în linia lui bună; paradoxal vorbind, am zice că în unele privințe era mai interesant în *Cleștarul* său ermetizant. De menționat activitatea sa de traducător (îndeosebi din Maiakovski), de poet satiric și al copiilor, ca și poezia sa pe teme istorice, din ultima vreme, în care nu mai dăm peste versuri precum: „Vin literele-n șiruri ca niște vagonete ... / Niște cărbuni va scoate și el, muncind cu sete. / El e de-ai noștri ..." etc.

De un pericol asemănător s-a salvat mult mai repede colegul său ceva mai tînăr, Eugen Jebeleanu. Versul acestuia, strunit cu severitate și controlat cu atenție, a crescut mereu în ultimele decenii, s-a scăldat mai insistent și purificator în apele cuceririlor mai noi ale poeziei, a fost susținut tot timpul de o meditație gravă, lucidă, încît se citește cu reale satisfacții: „Dați-mi și pletele / a patruzeci de fete asasinate: / plete-mpletite-n cozi de toate felurile; / ca rîurile cînd se-nvolbură sau ca / secara, sau / stacojii ca toamna, / sau ca un cîntec ondulat / de flaut negru. / Și să nu poată fi un om / pe acest pămînt / sau pe orice altă planetă / să nu strige, / de groază, și de milă, și iubire, / chiar dacă n-a avut nici cînd o fată: / — Dar e chiar părul fetei mele!". Ceea ce-i cu totul remarcabil la Jebeleanu, autorul unui „poem imens și de o urgență patetică și universală", cum îi caracteriza Jacques Gaucheron *Surîsul Hiroshimei* ("Europe", oct. 1961), și al unei admirabile *Elegii pentru floarea secerată* (spre a trece peste versurile mai recente, neadunate în volum), e faptul de a fi știut a-și adapta mijloacele, atît unele dintre cele experimentate de el în perioada antebelică, cît și alte cuceriri ale tehnicii poetice mai noi, fondului de idei, sentimente și teme abordate în ultimii ani, îndeosebi în *Surîsul Hiroshimei* și în *Cîntecele împotriva morții* și mai ales în poemele de după ele, unde o seamă de virtuți ale tehnicilor de avangardă pot fi întîlnite într-o preluare creatoare. Iată un exemplu din poezia *XX*, unde aparența e că s-au tras cuvintele din căciulă, însă forța expresivă a poemului adecvează mijloacele și le salvează de insolitul jocului pur, practicat de furibunzii acestor procedee: „explozii, ordine, dezordine, victorii, morminte, primejdii (cu-cu, / cu-cu! îmi mai dai un an, / o zi, un minut? ...) / Veac cu pieptul spart, prin care / — cînd tușești — scuipi vuind, / azur, speranțe, talazuri, / miliarde de stropi: rîndunele, / bujori, zori, aer condiționat, avînturi necondiționate, / heralzi ai soarelui, / aerosoli, / imnuri, cuvinte descătușate, / libertate, iubire, oameni, înainte!". Exemplul trebuie luat ca orice exemplu și nu ca o concluzie, ca o etichetă ce ar unilateraliza flagrant lucrurile, Jebeleanu fiind un poet de mult mai complexă structură și cu o evoluție dintre cele mai consecvente, de la *Inimi sub săbii* la *Ceea ce nu se uită*, la *Elegie pentru floarea secerată*. Poetul este mai ales un tribun și un sarcastic, un justițiar care se vede încremenit, transubstanțiat într-un izvor de foc pedepsitor: „O să devin un lup de cremene / n-o să mă pot mișca din loc. / Cine se va atinge de mine însă, va lua foc". El se profilează astfel, simbolic,

într-o ipostază similară eroilor săi, ,,stîlpii luminii", al căror martiraj îl evocă cutremurat: ,,Cu ochii deschişi a rămas / ascultînd trilurile privighetorilor nenăscute, / aşteptînd profanarea trupului său / în spărturile căruia gloanţele şi-au adăpostit şobolanii. / Nenorociţii. Şi orbi Măcelari de-o zi. / De vor vedea şi ei lumina — / Însă orbind / Vor vedea şi astfel acest trup al lui / crin sfîşiat, cumplit parfum al morţii, / al vieţii, despre care ei nu ştiu nimic. / Arhanghele Gabriel, muşcă-ţi buzele / De gelozie. Au vrut să-i ucidă lumina / şi el s-a făcut mai frumos decît tine".

Nu altul e cazul lui Geo Bogza, interesant şi prin aceea că, ancorat de timpuriu, ca şi alţi confraţi de generaţie, în avangardism, a evoluat spre un romantism profetic şi vizionar, uneori cu teribile note imprecative, cu atît mai convingătoare cu cît sînt mai înmuiate în apele blîndeţii aparente: ,,(Gîndesc) ... la voi, cei ce în dimineţi ceţoase de noiembrie / v-aţi săpat singuri groapa, aşteptînd apoi / cu ochii pe mestecenii fumurii din zare / pocnetul de armă a celor ce acum / dincolo de ocean, în oraşele Americii Latine / se privesc în oglindă cu melancolie / gîndind că îmbătrînesc, că scumpa lor viaţă se termină" (*La voi mă gîndesc* ...). Dar Bogza e un maestru al evocării, al visului semnificativ, al durerii abia strecurate, al cofraternizării cu semenii: ,,O, morţi, vă visez şi voi trăiţi iarăşi în visul meu / Iar eu vă iau de mînă fericit / Şi ne plimbăm pe sub pomi pururi înfloriţi. / Închipuiţi-vă ... vă spun, şi povestesc / Ciudatul vis în care eraţi morţi. / Şi voi vă bucuraţi că m-am trezit" (*Visul*). Se întrevede la poeţii de o atare factură o vocaţie a demnităţii şi libertăţii umane, o conştiinţă vibrînd la dramele universului, pe lîngă care nu poţi trece indiferent. Ea stă pe experienţa istoriei, pe înţelegerea solidarităţii în veci cu cei de dinaintea noastră, pe un fond de generozitate inalienabilă ca în această *Vox solitudinis* a lui Iulian Vesper: ,,Sînt flacără: în cîntece plutesc, / Sînt vînt de-oţel şi psalm întîrziat, / Renasc în fiecare şi aştept / O-ntoarcere de unde am plecat. // În lut mi-s fiii, dar vorbesc cu ei, / Chem pe strămoşi cu horele-ntre noi, — / La prînzul lumii am adus idei / Şi-am stat în capul meşei cu eroi. // Sfinţesc durerea care mă loveşte, / Mai sus mă-nalţ de nenorocul meu, — / Văd din trecut cum timpul mă păzeşte / Să port lumina binelui, mereu!" (,,Eu voi da sama pentru cîte scriu", exclamase cronicarul).

De altfel, în această direcţie, a consonanţei cu problemele epocii şi dramele ei, ca şi cu tehnicile poetice mai noi, ar fi de semnalat şi preocupările lui Miron Radu Paraschivescu, Emil Botta (şi, cît a trăit după război, Dan Botta), Ion Caraion, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, Gellu Naum, A.E. Baconsky, Geo Dumitrescu, Şt. Aug. Doinaş, Toma George Maiorescu (să nu-i uităm pe Constant Tonegaru şi Tudor George), iar dintre cei mai tineri, după Labiş, ar fi de menţionat performanţa lui Marin Sorescu, precum şi ceea ce încearcă uneori Ion Gheorghe, Petre Stoica, Grigore Hagiu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Dumitru M. Ion, Gheorghe Pituţ, Ion Nicolescu, Grişa Gherghei, Leonid Dimov şi alţii, care, reluînd, într-o nouă perspectivă adesea, chestiunea mijloacelor, tehnicii şi domeniilor poeziei, par, cu incertitudinile, inconsecvenţele, oscilaţiile şi extravaganţele care, la drept vorbind nu stau încă prea rău vîrstei lor, a împinge nu o dată lucrurile mai departe. Oricum, frecventîndu-i o vreme, nu neapărat cu

dorința de a le delimita valoarea și sunetul propriu, ci doar pentru a-i asculta, nu poți să nu constați fervoarea celor mai buni dintre mulții tineri și mai puțini tineri poeți de astăzi, dorința, și din cînd în cînd reușita lor, în a realiza o poezie a secolului, hrănită din sevele unui umanism larg, nou și generos.

Un alt poet, dintre cei mai vechi, atent, deopotrivă, la mesaj și forma lui, la limba utilizată (uneori cu un exces baroc), este Radu Boureanu. Romantismul cam noros din tinerețe s-a limpezit cu timpul și cînd poetul a venit cu *Sîngele popoarelor* a fost un indiciu destul de pregnant în privința evoluției sale ulterioare. Volumele mai noi și îndeosebi cele de după *Inima desenată*, fără a tăia — cum spune și titlul acestuia — relațiile de bună vecinătate ale poeziei sale cu plastica (poetul este și pictor), accentuează însă și direcția mai nouă a acestei poezii, anume substratul ei reflexiv, faptul că imaginile tind din ce în ce mai mult a fi rezultatul unei „proiecții din adînc". Tendința e mai generală în poezia noastră și a fost observată mai demult și de mai mulți. Într-un articol despre *Umanismul poeziei noastre contemporane*, George Ivașcu remarca faptul că „poezia e o artă care are posibilitatea să exprime mai bine decît oricare alta totalitatea ființei umane, adică să răspundă cu mijloacele ei principalului deziderat al umanismului". Dar un asemenea deziderat e imposibil fără intensă reflexivitate topită în imagini. În fond, dacă ne uităm mai bine în istoria poeziei, constatăm că nu atît virtuoșii imaginilor au rezistat timpului, cît cei care au propus și au produs o nouă sinteză a raporturilor omului cu universul (cosmic, social sau psihologic) ori au contribuit la adîncirea datelor acestuia. A fost o vreme, de înțeles, cum totul e de înțeles în perspectiva timpului și a istoriei fenomenelor, cînd accentul pe reflexivitate era printre ultimele considerate în poezie. Norocul e că creditul unor astfel de opinii, pe care nu le putem primi, este din ce în ce mai scăzut pe piața literară românească, dacă e permis a ne exprima astfel. Sentimentul noului, al reedificării și al pasului înainte ce se încearcă în societatea noastră, forța lui regeneratoare și creatoare rezidă, cum se exprima Labiș (tot într-un fel de manifest), în a vedea dincolo de accident, de festiv și declarație superfluă și repetată : „Nu răzimat în cîrja metaforelor fade, / ci drept, din zare-n zare, sub ceru-mpurpurat, / crescute larg în suflet cîmpiile baladei / cu pași definitivi mi-ai măsurat". Adeziunea la căile, obligațiile și consecințele epocii e adică una de structură, iar mandolina larmoiantă și flașneta strigătoare sînt inconsiderabile. Altfel nu vom putea, pentru a relua un vers din Boureanu, transmite „prin spațiul și timpul ce mi-e dat / Pătrate mari de soare, ce-n mine le-am tăiat" sau, mai clar, „să-mi rămînă măcar o clipă chipul / În iezere albastre, în rîurile lungi". Poezia implicînd dramatismul existenței omului în general, și chiar cel organic construirii unei noi ordini sociale, a cunoscut (după momentul de oarecare contradictorie eflorescență dintre 1944 și 1949) o eclipsă parțială de cîțiva ani, pentru ca apoi să reizbucnească (uneori cu multe elemente parazitare) și să se impună ca o coordonată firească a poeziei noastre actuale.

Există în acest sector o poezie, uneori aluzivă și imprecativă, a nemulțumirii față de condiția generală și față de cea socială a omului care privește în perspectivă. Unele texte au o mare putere de sugestie, cum e acesta al lui Ion Caraion : „Nici un rost nu-și mai afla noimă, / Îmburuie-

niseră toate seminţele pămîntului. / La fiecare uitîndu-te puteai vedea apropiat / moartea plutindu-i deasupra capului. / Ca un furuncul gata să spargă, / nebunia pîndea în anotimp. // După ce cu adevărat nu mai aveam nimic, / devenii fără margini de liber. / Dar pentru asta mi-a trebuit o firidă. // Apoi arlechinii au avut azurul aproape // Ca un găinaţ de pasăre pe-o statuie, / toamna e plină de lestrygoni. / Abia acum înţeleg nebunia şi lacrimile". Patetismul extatic al lui Emil Botta ori cel vehiculînd chei şi jocuri suprarealiste al lui Virgil Teodorescu îşi găseşte un corespondent în această poezie de expresie dură, polemică, cu abia stăpînit sarcasm, scrisă într-un limbaj complet desacralizat, beneficiar al unei notorii experienţe avangardiste proprii : "Răspîndească-se pe uliţi, ca din moarte postumii, / singurătatea cu oceane de firi ş-obiceiuri / vin duşii de pe lume îmbrăcaţi în uleiuri / cu braţe păroase ca rănile lumii" (*Fiii risipitori*). Poezia aceasta, amintind, mai ales prin *Cîrtiţa şi aproapele*, de *Florile de mucigai* ale lui Arghezi, se hrăneşte deopotrivă din subteranele existenţei, din blestem şi agonie („precupeţii, strada, hăndrălăii / greu metecănind de nebunie, / să te calce-n zloată şi-n picioare, / c-ai ajuns şi tu o-ncurcătură — / n-ai mai fi, cînd văd cum vorba-ţi moare, / suflete cu blestemul la gură" — *Marasm*), ceea ce-i dă un aer stagnant, un fel de fără ieşire, biruită doar prin constatare : „De-atunci orbecăi. Nu ştiu unde merg, unde-ajung / Pururi în gol, pretutindeni uşarnic, / orice drum vechi mi se pare mai lung, / orice drum nou — mai zadarnic" (*Agonie*). Dar toate au un capăt şi a o ţine într-una aşa e a cădea la manieră (lucru observat de mai mulţi şi punctat mai direct de N. Manolescu), ceea ce pare a observa şi poetul însuşi (cu tot protestul său discursiv), în versurile mai recente dibuindu-se o tatonare a altor zone, cu acelaşi ideal de puritate morală : „mereu înfrînt, niciodată ucis". Explicaţia acestor stări limită, a acestor viziuni de coşmar, rezidă, pe de o parte, în experienţa crucială a umanităţii în general în acest secol, în achiziţiile cunoaşterii, care, pe măsura progresului ei indiscutabil, evidenţiază şi precaritatea, posibila accidentalitate a omului în cosmosul în a cărui carapace îşi mistuie condiţia, iar pe de alta în faptul că în procesul de edificare a societăţii actuale : „Nu a fost uşor ; nici nu e încă / Vieţuitoarele îşi mai simt greutatea cînd umblă / mai e o culoare ştearsă lîngă ..." (Nina Cassian).

La aceasta se pot adăuga felurite alte decepţii omeneşti, ca şi faptul că adeseori poeţii, ca vizionari ce sînt, se simt bîntuiţi de viziuni demoniace, ce tind a le invada seninul şi calmul relevat anterior, ca în aceste *Coline cu demoni* din volumul cu acelaşi titlu al lui Ilie Constantin : „Fiu al amurgului sînt şi mă bate / lungul vacarm de singurătate, / în care toate urlă spre mine / şi tac doar demonii de pe coline. / Trupul lor însă nu-i spre vedere, / suflul lor arde lumea de sfere / şi-i contemplarea pieire lină — a nenumiţilor de pe colină". Monştrii ce ne dau tîrcoale, înscăunaţii abuzivi, teroriştii spiritului îşi găsesc expresia mai ales în temperamentele neliniştite, crispate, ca în *Miraj* al lui Florin Mugur (*Cartea regilor*, 1970) : „Un scaun în mijlocul pieţii golite. // Şi ce laţuri de spînzurătoare atîrnă / deasupră-i, ce zmulgeri de mîini şi de haine, / de vechi decoraţii, de sceptre, de aripi murdare. // Şi daca-ar fi numai în mintea mea, / să-l ducă ploaia / sau să-l şteargă un copil / cu muchea palmei. // Dar el există toată noaptea. Şi sînt sigur / că s-a mişcat, că mîine dimineaţă / am să-l găsesc în faţa casei mele / negru, brutal, sigur pe sine în-

suși / smucindu-și cele o sută de steaguri ferfenițite / și cei o sută de regi mizerabili / agățați de spătarele lui și urlînd". Cine sînt acești regi aflăm numaidecît, poetul instituind asupra lor o viziune grotească, trăgîndu-i într-un lirism negru, expresiv și expresionist, dar amintind și de descîntecul și blestemul popular : „Sosim / întotdeauna prea tîrziu / la locul gloriei. / Noi, Zeus călărind pe iepuri șchiopi, / noi, rob senin cu capul plin de lună, / noi, cel ce calcă temător pe nimburi sparte". Poezia demitizării, a grotescului și a suspectării oricărei deprinderi și prejudecăți își află aici un teren, străbătut uneori pînă la limită : „Mori de vînt cu o mie de aripi, cocoși, / pitici sălbatici, trîmbițe de pene, / cocoși, regi ai armatei răvășite, / vă iau de picioare și vă rotesc / deasupra capului / și se face o aureolă de țipete / deasupra capului meu".

Mai mulți poeți contemporani își iau ca simbol al existenței lor ciulinul, ariciul, scaietele, în care întrevăd o emblemă a retractilității, a orgoliului firesc al creatorului în fața semenilor, dar și o sugerare a unor nemulțumiri, a unor inadvertențe și inaderențe, un chip al sustragerii în fața vreunor presiuni sau injoncțiuni ce-i nemulțumeau. Astfel Vladimir Streinu se imaginează un ciulin impenetrabil și hirsut, prins cu anume mîndrie în rețeaua lui, din care întoarce dintele polemic spre contemporani : „Las flori, garoafe, dalii și crini și nălbi codanei / Cu sîni rodiți odată la timpuri optsprezece ; / eu merg pieziș pe cîmpuri la tufa de ciuline / Să-mpart cu ea mîndria de-a nu fi cercetată ; / Păzită între suliți ca marile regine, / Voi fi țeposul mire din visu-i lung de fată". Nuntirea respectivă îi va ridica pînă-ntr-acolo că : „Zburliți ca două spaime, acestor aprigi timpi / Le-om fi simbolul, floare dințată fără milă". Ștefan Aug. Doinaș năzuiește la „fructul care în timp nu se mai schimbă, / dur, indiferent la-ntîrzierea ploilor" și-l evocă astfel : „Țepoasă / fie-arhitectura lui : scaiete, / stea de-anahoret, păscută numai / la sfîrșit de secole o dată". Izbîndind o asemenea cale a perenității, poetul nu-și pierde nici simțul eroziunii, nici sentimentul fragilității artei și a tărîmului ei aparte : „Pe vîrful unui munte — un obelisc ; / pe capul lui — un con de brad ; în fruntea / acestuia un ac ; și-n vîrful lui / tărîmul meu, Împărăția clipei". Sînt versuri ce amintesc de *Întîmpinarea în azur* a lui Philippide : „Un vis de slavă și singurătate, / Se-aprinse-atunci în mine ca un mit / Ce multă vreme-arsese molcomit / Și-acum mai izbucnea în libertate".

Aceeași retractilitate și-o descoperă un poet de un vitalism debordant ca Tudor George, autor al unor poeme și balade de un farmec cu totul deosebit : „Ca un arici m-ascund în spinii mei / Și tac și-ascult, zburlindu-mă-ntr-afară / Ciulindu-mi țepii-n vînturi, subțirei, / Cercetător foșnind prin iarba rară". Alți poeți, precum Ion Caraion, Mircea Ivănescu, reiau pe planuri și cu modalități diferite motive ale poeziei recluziunii, izolării sau înstrăinării de lume, ce atestă o conștiință a diferențierilor și detașării, a spargerii unității tradiționale dintre om și natură, a unei opoziții dintre individ și restul lumii, opoziție ce duce uneori, deopotrivă, la conștiința înstrăinării, ca și la rămînerea în ea sau la depășirea acesteia într-un efort de găsire a unei noi soluții, a unui alt dialog cu lumea și natura, pe care chiar acești poeți o doresc cu mare

intensitate : „Setea de arbori — în camera aceasta, printre lemnele moarte / ale mobilelor — şi împingînd la o parte / aburii nevăzuţi, care se urcă, şi înfăşoară / cu timp mai greu tot ce este în jur — însă această / sete de arbori, de lemn viu, cu surpate / vene prinzîndu-se în cerc — dorinţa de a te lipi / cu obrazul, de acum încolo, de scoarţa uscată — / Setea de arbori ..." etc. (Mircea Ivănescu, *Poeme*). Poetul nu-şi mai poate realiza integral, în atare împrejurări, vocaţia sa de profet (cu deosebire în cotidianul imediat) şi are durerea să constate că nu e nici pe departe un Moise : „acum ridicînd braţul / din peşteră cine mai aude / care este poporul ales / de cer să mă urmeze în pustiu // soarele vai cum topeşte nisipul fierbinte pe care alunec / zadarnic spre orizontul la fel de alb / de tăcut şi de orb ca judecata din urmă // nici un clopot nu cîntă în ceruri / nici o frunză nu plînge în pămînt / în acest anotimp fără iluzie / eu sînt tăcerea delirantă // nimeni nu trece în spaţiul vast cu toiagul" (Dan Laurenţiu, *Imnuri către amurg*, 1970). De unde o incertitudine, un joc al părerilor, un destin în care intervine nu o dată hazardul : „Fiindcă toate par că rîd şi că plîng întotdeauna / Şi cu ochii îmi fac semne şi mă cheamă fiecare / După cum de sus le trage firul de care atîrnă / Şi de jos le mişcă mîna păpuşarului cel mare" (Ileana Mălăncioiu, *Către Ieronim*, 1970). O soluţie stă în imaginarea lumii ca un spectacol, fie el şi farsă tragică, un joc la care asistăm sau în care ne prindem, cu sau fără voie : „Un semnal şi apare în scenă copilul / Crescut de mic la circ şi învăţat / Să mînuiască-o undiţă cu care / Eu cred că prinde peşte pe uscat" (Idem). Alta stă în autoironie, ca la Matei Alexandrescu, care îşi detestă alcătuirea, sătul „de propria mea piele" : „E numai găuri, bună de perdele, / Prea scurtă-n mîneci şi în poale lungă, / Ca lucrul ieftin, o purtai s-ajungă". Iar alta, practicată ades de Ion Caraion Nichita Stănescu, Ion Alexandru, uneori Ana Blandiana şi, în ultima vreme de Gheorghe Pituţ, stă într-un soi de poezie a negaţiei, a golului în care orice e posibil, poetul notînd cum vede curgerea inanalizabilă a lumii : „Treaz cu ochii mari / pe ornicul din perete — / din el un bătrîn / îşi resfiră barba albă / prin toată casa mea ; / orice pas ce-l fac / să-mi desfac încîlceala / îmi răspunde straniu / rîzînd din arătătoarele nimicului" (Gheorghe Pituţ, *Linişte*). Spaima, neantul sînt cu atît mai contagioase cu cît în lumea modernă, hipercivilizată şi mecanizată : „Nimeni nu se gîndeşte la nimeni, / o grabă neînţeleasă / ne arde tălpile, / şi-ntotdeauna / cel întîlnit ne pare / c-ar trebui să fie altul, / pierdut / din calea noastră pe vecie" (idem, *Pierdut*). Are dreptate Constanţa Buzea cînd exclamă : „Cînd sîntem singuri, sîntem şi de vină", atunci intuiţia de noi înşine ducîndu-ne pînă la a observa că eul e chestionabil în unitatea lui, unitate ce trebuie convertită cel mult în unicitate. Tema e veche de cînd poezia, dar e agreabil s-o reîntîlneşti la vitalul urmaş al lui Bolintineanu, în multe privinţe, care e Adrian Păunescu : „În ţeasta mea cu enervaţi tăciuni / cu facle se aleargă doi nebuni". E vorba însă de o nebunie lucidă, căci cu o îndurerare amuzată poetul scrutează şi domină mereu demersul contradictoriu al celor două dominante ale sfîşierilor sale : „Şi urmărindu-i cum urlînd se duc, / mă-ntreb : ce drum vor apuca pierduţii ? / Căci ţeasta-mi are două instituţii / doar o biserică şi-un balamuc". Însă oricare i-ar fi preţul, suferinţa şi întunecimile, oricît n-ar avea vreun sens, viaţa rămîne opţiunea definitivă a poeţilor, chiar şi atunci cînd se

înverşunează împotriva ei : „Vieţii îndemn de ultim adio i-aş da : / De-ar fi să îţi ucizi nu tatăl, / ci propria ta ţeastă zdrobind-o zi cu zi / sau fiicei tale-n pîntec să-i otrăveşti odorul / tot să te naşti pentru a fi, a fi. // Chiar dacă drumul duce nicăieri, / chiar de nu-i drum, ci numai o eroare. / Eroarea însăşi e un ce nebun / cum vina mea mi-e stranie onoare" (Ion Alexandru, *Oedip*). Dar drama rămîne, izbucnind uneori impetuos şi sporind pînă la crispare intensitatea privirii lucide, ce încearcă a surprinde sensurile şi limitele, direcţia paşilor şi rostul urmelor de după dispariţia celui ce-i face, ca în aceste versuri ale lui Radu Boureanu, neaşteptat de aplecat spre meditaţia sumbră în volumul *Piramidele frigului* : „Vom lua cu noi sălciile, ghilurile, pelicanii ; / cîte vom mai lua, nici nu se poate spune, / nimic — vrînd absolutul — iluziile, unii. / Mult mai uşor a patra dimensiune ... / Din tot ce-ai izbutit îţi faci zadarnic grafic ; / e tîrziu, e absurd, e prematur, / cînd totul va fi şters cu semnul tipografic / deleatur". Compensaţia o simţim oarecum în elogiul îndrăznelii, al „biruinţei faptului mărunt" sau al marilor gesturi, ca în această frîntură de autoportret a elegiacului Virgil Gheorghiu : „Sînt colectorul vocilor / Acelor ce declară / Că inima umană e-o mare interioară. // Strig slavă îndrăznelii viitoare. / Căutătorilor astrali spre ultim cer, / Cu Pegaşi plutitori peste vîltoare / Ţinînd în mînă frîie de laser".

De asemenea, conştiinţa posibilităţii unor astfel de gesturi, neîmplinite din pricina vitregiilor vieţii, amărăciunea meditativă în marginea lor, poate avea un sens suitor, luminător de rosturi : „Am vrut să zbor / Dar tocmai atunci erau unii / Care tăiau aripile oricui voia să zboare. // Am vrut să fiu albastru / Dar tocmai atunci era o funingine / Care înnegrea tot ce era albastru. // Am vrut să fiu cocor / Dar tocmai atunci erau unii / Care prindeau cocorii şi-i puneau la frigare" (Geo Bogza, *Cocorul albastru*). La aceasta se adaugă masca poeţilor, conştiinţa că o poartă („vouă vă arăt alte feţe, / cele ale echilibrului, / ce frică mi-era / că-mi veţi vedea / faţa răvăşită de-alcool şi singurătate", Romulus Guga, *Elegie primitivă*), ori că sînt oameni relativ deosebiţi de ceilalţi („denunţaţi-mă / port barbă şi ocolesc / ministerele", C. Abăluţă, *Etyl*), ceea ce le măreşte mîhnirea, senzaţia de izolare şi de clamare (nu o dată ostentativă) în pustiu, de persecuţie chiar, pe care tot ei o biruie, mai ales prin integrare în social, în viaţa imediată, pe care, întrezărind imposibilitatea de a o ignora (chiar şi negaţia ei e un fel de integrare), încep s-o cerceteze cu fervoare.

Apelul la înnoirile pe care le cunoaşte peisajul social şi îndeosebi industrial al ţării noastre poate sublima, cum s-a văzut de atîtea ori, în poezie de calitate, cînd lucrurile sînt surprinse în organicitatea lor, şi Baconsky, în *Harpe electrice*, nu se sfieşte a scrie despre liniile de înaltă tensiune din Bărăgan : „Ca un stîlp de beton aş susţine în noapte / Acest fluviu sonor, energie fluidă, / Muzica noilor vîrste-ale ţării să-mi cînte-n auz, / Fulgerînd prin înaltele cabluri". (În treacăt, e de făcut menţiunea că pentru a demonstra masiva şi noua ancorare în social a poeziei noastre ar fi relevantă o cercetare privind îmbogăţirea limbajului acesteia cu termeni venind din sfera sociologiei, a tehnicii, industriei, ştiinţei etc., care-i colorează, cîteodată supraabundent, relieful, dîndu-i o înfăţişare limpede delimitată din acest punct de vedere, în raport cu cea anterioară.)

Pasiunea pentru dezbaterile de ordin moral şi filozofic pe care le generează noua orînduire, ideologia şi lupta partidului pentru construirea socialismului cunoaşte o deosebită eflorescenţă atît în poezia unor Călinescu, Beniuc, Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Anatol E. Baconsky etc., cît şi în cea a Ninei Cassian (ceea ce în aparenţă ar putea să surprindă), a lui Geo Dumitrescu, setos altfel de *aventuri lirice*, şi a mai multor poeţi tineri de la Labiş încoace. Tensiunea lucidă, patosul intelectual, tentaţia de a „vedea idei" a unora usucă din cînd în cînd cîte un poem. În genere însă atare mutaţii ale accentelor lirice nu fac decît să reliefeze, uneori pieziş, indirect, prin negaţie, cîte o sensibilitate impresionantă, o priză la aspectul concret-senzorial al lucrurilor cu totul remarcabilă. Există, în poezia Ninei Cassian, de pildă, înscrisă pe alte coordonate decît cea a Mariei Banuş sau a Veronicăi Porumbacu, o caracteristică dualitate şi convieţuire a lucidităţii cu senzualitatea, o îmbinare subtilă între acestea, verificabilă aproape în fiecare vers. Stihul este, ca şi la Geo Dumitrescu, Labiş, Ion Caraion, Marin Sorescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag ori Ion Alexandru şi Blandiana, mai totdeauna scăldat şi purificat în flăcările intelectului. E drept, accidental, flăcările acestea sterilizează expresia şi atunci ideile nu mai sînt *fierbinţi*, cunoaşterea nu mai are *culoare* sau se banalizează în monocolor, ca într-un volum mai vechi al lui George Dan (*Pui de lună*), în care constatăm o ciudată preferinţă pentru aur : medalie de aur, nisip de aur, crap cu solzi de aur, fagur de aur etc. În volumele următoare poetul, autor şi al cîtorva traduceri notabile din literatura persană, pare a-şi mai fi îmbogăţit paleta şi a-şi fi strunit imaginaţia.

Cînd însă limba şi ideaţia lirică sînt bine stăpînite, pot rezulta versuri în care, lucrurile fiind spuse firesc, se întreţine o tensiune emoţională fertilă. Ironia lucidă, bunăoară, permanentă, dă la Geo Dumitrescu rezultate admirabile, precum în *Spinoasa problemă a nopţilor*, *Intrare în atelier*, *Cîinele de lîngă pod* ş.a. La Nina Cassian „ideile desăvîrşesc forma inimii", lumea noastră lăuntrică „explodează în idei", acestea sînt „tinere" etc., iar uneori un limbaj adecvat mai curînd ştiinţelor exacte, teoretizărilor filozofice decît poeziei surprinde la aceşti poeţi, ca şi la unii foarte tineri, printr-un nu ştiu ce hărăzit rapsozilor autentici şi stîrnind în context emoţii dintre cele mai trainice, ca în *Vasele comunicante* a lui Vasile Nicolescu. Un inventar lexical aproximativ, încercat pe cîteva poezii ale Ninei Cassian, relevă încă mai bine, prin extensie şi asupra altor poeţi, o asemenea stare de fapt. Durată, ipoteză, complementar, abstract, certitudine, viteză, contrariu, reflecţie, speculaţie, aproximaţie, materie, infinit, timp, spaţiu, densitate, cifre, rigoare, suprafeţe, continente, ecuator, galaxii, molecule, gravitaţie, industrie, civilizaţie etc. sînt rostite cu încredinţarea că, atunci cînd exprimă adevărul unele dintre „ele sînt mai pline de culori / decît poemele luxuriante ale verii, / mai arzătoare mult decît / spectaculosul gest al Etnei, / mai intime decît sărutul / şi mai vitale decît însuşi sîngele". Cineva obişnuit cu ideea că poezia rezidă numai în imaginea strict plastică ar putea repudia în mod aprioric un asemenea scris, renunţînd la cîteva cuceriri deosebit de importante ale poeticii mai noi, în consolidarea căreia curentele avangardiste au avut partea lor trainică de contribuţie. Numai că ceea ce acolo apărea şi era de cele mai multe ori anarhic, dezarticulat şi fetişizat este dincoace supus unui

sens, obligat a ajuta sondajul poetului în realitatea ce-l înconjură şi-l transformă. Chestiunea e verificabilă, cum e de înţeles, pe planul mijloacelor, care, adaptate unor noi cerinţe, le pot sluji cîteodată foarte bine, perfecţionîndu-se chiar, fie numai şi prin simpla uzitare într-un context adecvat: „să alergi spre cer, în răspîntiile / neumblatei jungle ostile, / şi să-i strigi în obrazul albastru / că omul e mai puternic, că pămîntul / e steaua stelelor, stăpîna luminii" (Geo Dumitrescu, *Doar aşa să alergi*); „Pentru că înot şi zbor în sus, / mi-e tîmpla împodobită de speranţe / ca ramura de frunze, / şi fruntea mea se află mereu / în ceea ce va fi, / timpul în ceea ce există. / Pentru că înot şi zbor în sus, / voi îmbrăţişa luna / sau poate un timp de-al meu viitor, / căruia-i sînt / amintire, urcînd şi arzînd" (Nichita Stănescu, *Zbor în sus*). De altfel, în materie de limbaj, tehnică şi teme poetice, o experienţă interesantă a făcut G. Călinescu. Voluptuos al spectacolului lumii în transformare, cu ochii deschişi asupra evoluţiei, revoluţiei, germinaţiei şi pieirii celor mai obişnuite sau neobişnuite fenomene ale materiei luată în totalitatea sa, Călinescu nu se sfieşte ca în privinţa limbajului să alerge pe toată întinderea vocabularului, de la neologism şi formele livreşti învechite, pentru a retopi totul într-o expresie poetică mustind uneori de sensuri. Pe urmă, atîta ironie fină, o truculenţă trecută paradoxal prin faţa unui Voltaire, o neobişnuită candoare şi abordare a chestiunilor fac ca autorul să stea pe treptele de sus ale poeziei noastre. Pe anume linii, deocamdată îl urmează, cum semnala şi George Ivaşcu într-un articol, Şt. Aug. Doinaş, dintre cei de vîrstă mijlocie, nu în sensul uceniciei, ci al unor reflexe din cînd în cînd comune, Călinescu, mai mult decît oricare poet al nostru, fiind greu a fi situat în capul unei şcoli cu urmări imediate. Ca şi la el, lirismul altor poeţi, precum, uneori, Philippide, Blaga, Vinea, mai rar Giurgiuca şi Adrian Maniu, dar mai ales Beniuc, Jebeleanu, M.R. Paraschivescu, Maria Banuş, Nina Cassian, Geo Dumitrescu, Emil Brumaru etc., porneşte nu o dată de la faptul cotidian cel mai banal cu putinţă şi aparent antipoetic, de la o constatare a unei stări oarecare. Întîlnim în asemenea poezii robinetul, pasta de dinţi, convorbirea curentă, cravata, data de naştere, rochiile, scaunele, abajurul, tablourile, cerneala, cărţile, ţigara, plicurile, stîlpii de beton, elemente ale artei culinare etc., etc. pentru că, dintr-o perspectivă mai largă, acestea nu numai că nu sînt străine de ideile şi atmosfera lirică, ci, dimpotrivă, pot scăpăra de simboluri. Preocuparea e veche de cînd poezia şi dacă i-am putea citi astăzi pe marii clasici prin prisma vremii lor, am fi probabil scandalizaţi atît de „banalitatea" şi „comunitatea" limbajului mînuit, cît şi de aspectul lui extrem neologistic şi abstract. În definitiv, ca să dăm un exemplu, Eminescu la vremea lui nu era, din acest punct de vedere, în altă situaţie decît alţi mari poeţi ai lumii, şi, fără a fi formulate în termenii noştri, acuzaţii, acum ridicole, că e, pe rînd, banal, neologistic, abstract şi obscur n-au lipsit. Timpul patinează noţiunile şi conceptele, asociaţiile ce pot părea hazardate la un moment dat, încît de la o vreme ele devin un bun al tuturora, fără a şoca în vreun fel, poetul biruind astfel barierele create de el sau de epoca lui. Pentru a mai exemplifica, ceea ce părea acum cîţiva ani scandalos în nişte versuri oarecare ale lui Petre Stoica şi era dezaprobat violent de unii se relevă acum ca foarte cuminte şi aşezat. Eliberaţi de prejudecata condamnării fără nuanţă a ermetismului, dar mai ales de cea a

inteligibilității poeziei lui Barbu (ermetismul nefiind tot una cu ininteligibilul, cu incomunicabilul, ci doar o punere la altă cheie, în alți termeni, a materialului mesajului poetic), constatăm cu uimire că acesta nu prea există în sens de insondabil, ci doar de încifrare a sensurilor, ceea ce-i altceva, iar poetul e comunicabil, absconzitățile lui, ce păreau acum vreo 40 de ani insurmontabile, se autorelevă și, cu puține excepții, îl putem recepta relativ repede. Oricare i-ar fi formula tehnică, poetul adevărat ajunge la cititori mai devreme sau mai tîrziu, încît aici, de la un nivel încolo, spaimele sînt gratuite și fără perspectivă.

În timp ce Al. Philippide poate declara că „De nici un fulger fruntea mea nu-i arsă", Beniuc își lasă sîngele printre stînci pentru a prinde fulgerele, iar Mihu Dragomir cîntă „pe struna fulgerelor", Nina Cassian are „fruntea fulgerată de idei", se hrănește, nițel teribilist, cu „viteză fierbinte" și tinde către un cîntec care „se face cupolă și fruct, / ploaie fertilă / și arc de triumf al ideii" în care să se audă tot mai clar „ora exactă a contemporaneității". Această încercare constantă a tuturor poeților de a surprinde sensul exact al prezentului ce devine viitor și al viitorului ce se aliniază istoriei, în sensul previzibilității lui (Stoian se afirmă, de altfel, deschis a fi „poet al zilelor ce devin istorice"), dă efectiv poeziei noastre o dimensiune nouă, deși nu trebuie uitată nici afirmația lui Jean Paul că „fiecare secol e în mod diferit romantic". Într-o asemenea configurare a contemporaneității și a sensului ei în viitor sînt atrase mituri, legende, tradiții aparținînd feluritelor straturi și zone de cultură, transfigurare ce indică și o conștiință, chiar dacă nu totdeauna explicită, a osmozei dintre valorile trecute ale culturii, artei și civilizației și cele ce acum se întemeiază, osmoză la care poetul se simte mereu părtaș. La Arghezi, Eftimiu, la Călinescu, la Blaga, Beniuc, Ion Sofia Manolescu, Labiș, Nina Cassian, Baconsky, Doinaș, Jebeleanu, Maria Banuș, Ion Bănuță, Ion Gheorghe, Darie Novăceanu, Cezar Baltag, Ion Pop, Ana Blandiana, Victoria Ana Tăușan, Ion Brad, Ioan Șerb, Ion Alexandru etc., etc., asemenea urme sînt lesne de detectat, un studiu al lor putînd releva felurite aspecte și poziții lirice față de diverse date ale culturii. E implicată mai în toate aceste apeluri la mituri, legende etc., și o atitudine etică și estetică, atît față de ele, cît și față de vremea noastră, de dimensiunile și faptele ei. În acest sens se cuvine notată observația că în mai toate aceste prelucrări, vechile mituri, îndeosebi cele de nuanță prometeică, icarică, eroică în general, suferă o nouă dimensionare, mai ales o supradimensionare (uneori cu aspecte involuntar comice sau de-a dreptul ridicole) față de proporțiile lor moștenite. În cele mai multe cazuri însă, nu-i vorba de o dilatație fără sens, abuzivă, ci de o atitudine constructivă și eroică, atît față de trecut, cît mai ales față de prezent și viitor. Aceasta cu atît mai mult cu cît „responsabilul cu fericirea" e în fond responsabilul cu viitorul, iar dimensiunea lui se cuvine schițată cu maximă luciditate, la a cărei consolidare semnele trecutului (inclusiv miturile, legendele etc.) pot contribui substanțial. Tot ele ne pot ajuta „Să nu îngăduim slăbiciunilor noastre, / ca unor mîțe lihnite, / să ne vîneze blidele, / să năpîrlească în așternutul nostru, / să ne jignească auzul cu mieunatul lor sfîșietor și ipocrit". Asociat unui astfel de context, mitul e marcat totodată cu noi valențe, posibilități și înțelesuri.

Aceluiași amplu context se înscrie poezia faptului de cultură, prezentă la Blaga, Voiculescu, Vianu, Călinescu, Philippide, (cîntăreț al lui *poeta doctus* de tipul lui „Ausonius, poet cu dulce nume"), Streinu, Doinaș, Negoițescu, Radu Stanca, Matei Călinescu, Baconsky, Leonid Dimov, Ilie Constantin, Nichita Stănescu, Gh. Grigurcu, Dumitru Trancă, Petru Popescu, Emil Manu, Dumitru Bălăieț și mulți alții, poezie pe care Doinaș a încercat s-o teoretizeze, deși lucrurile erau limpezi pentru toată lumea și cu o tradiție bătînd către zorii poeziei române moderne înseși. Cît îl privește pe Șt. Aug. Doinaș, el plonjează relativ deseori în zona antichității (de obicei elene), din care vine cu motive, teme și imagini pe care încearcă a le reinterpreta în lumina poeziei și spiritualității moderne. În umbra centaurilor, a minotaurilor, a thyrsului Menadelor, a lui Orfeu etc., el își disimulează cu o rară putere expresivă marile-i îndoieli și elanuri, între care primează acela de „a prinde-n luptă dreaptă adevărul". Drumuri care duc într-acolo s-au mai deschis multe în poezia noastră, de la Budai-Deleanu, Heliade, Eminescu, Pillat, Murnu și pînă la Al. Philippide, care împinge lucrurile foarte departe în timp, pînă spre momentul eroic timpuriu al antichității. „Vroiam să merg să-ntîmpin pe vechii semizei / Învingători de hidre veninoase, / Săgetători și Herculi și Persei / Pe care omenirea în rătăcirea ei / De multă vreme nu-i mai cercetase". Astfel se luminează versul aceluiași că „poeții leagă vremile-ntre ele", fie prin evocare directă, fie „în lumea dinăuntru, a inimii profunde".

De regulă, o atare zonă a poeziei e frecventată mai statornic și substanțial de poeții eruditi și critici, polivalenți, tradiție ce poate fi surprinsă ca o pînză continuă în toată poezia noastră (Asachi, Alexandrescu, Eminescu, Pillat, Camil Petrescu, cei citați mai sus etc., pînă la Margareta Sterian, a cărei poezie abundă de asemenea indicații, poeta insinuînd a fi la rîndu-i dornică de a-și uita astfel de preocupări — „Să uit aș vrea și de Shakespeare — prea greu le spune el pe toate"; însă versurile sale sînt într-atît impregnate de atare trimiteri, încît atmosfera lor în mare măsură prin asta se încheagă). Aceleași tendințe sînt sesizabile la Iv. Martinovici, autor între altele de *poeme hinduse* (a tradus *Grădinarul* lui Tagore) în care „Brahma / cel cu o mie de chipuri / stă nevăzut / deasupra lucrurilor". Dar un poet la care versul e mereu trecut prin atare zone, cel mai ades fără a-l usca, ci dimpotrivă, este Tudor George. Baladele lui mai vechi și mai noi (amintind în destule puncte, cum observa N. Ciobanu, de *Florile de mucigai* și de *Cîntecele țigănești* și, evident, de linia poetică de descendență villonescă) abundă de aluzii, citări etc., poetul declarîndu-și pe față atare migrări (e și pictor, ca și Margareta Sterian): „Am fost un timp baudelairian, pesemne, / Și-un timp rimbaudian / cu varii sori, / prin care noi / — adepți plăcerii demne ! / Visam și-ngurgitam culori !" Poetul trăia protestatar „în cerul unor intime Olimpuri, / Cu vii dispute de fier-a-bras ... // A fost un timp / cu-alcooluri caligrame / Printr-un Tahiti, / ori Apollinaire ... / Printr-un Gauguin" .... Cultura, referința livrescă devine astfel un mijloc de împlătoșare în fața vitregiilor vieții, o pavăză și nădejde a existenței. La alții, precum Nichita Stănescu, speculația livrescă, notele de cultură, filozofia devin spectacol, joc, petrecere spirituală, organizată nu o dată la nivelul pastișei, sub care însă e învăluit un chip de înțelegere a lumii dintre cele mai grave. Pe aceeași linie se înscriu cîteva încercări ale lui Ion Alexandru (viu marcat

de Hölderlin) şi Florin Muscalu, în ale cărui poezii întîlnim umbra lui Bacovia, Eminescu, Rimbaud, a lui Hamlet („Trecea un fel de prinţ de Danemarca / Cu spadele verzui otrăvitoare"), Lear („Trece Regele Lear în vîrful picioarelor / Să nu se răstoarne planetele, / Cele două lacrimi sînt surorile lui adevărate, / Suferind în tăcere") etc ... George Boitor, ca şi alţii, produce citaţii directe în engleză : „Ruginind încet sub zel. / Boitor Savaot vă spune : / Is two angel's Israfel", tot el exclamînd că „Sobrietatea, domnilor, e un lucru suspect". Cu mai puţin umor şi uneori cu prea mare încărcătură pentru firul fragil al versurilor, cam la fel procedează Darie Novăceanu în volumul *Tehnica umbrei*, plin de aluzii, dedicaţii şi localizări, de motouri mai ales hispanofone (poetul e şi un bun traducător din spaniolă), dar şi de încercări de genul acesta, al poeziei în care cuvintele ascultă mai ales de rigorile alfabetului : „Ancoră, Apolodor, aroganţă, absurd, abdicare. / Barbarii, Boerebista, bărbaţii, beneficiu. / Caesar, coroană, condiţii, cădere. / Dacia, Decebal, demnitate ..." etc. Avem a face cu un alt fel de letrism, notabil ca încercare de a infuza un sens prin astfel de procedări. (Poezia aminteşte de *Ucigaşul şi floarea* a lui Toma George Maiorescu, alt adulmecător pasionat al modernităţii şi căruia, cum era firesc, nici letrismul nu i-a rămas cu totul străin, convertindu-l în parnte.)

Fiorul antichităţii, al simbolurilor ei neistovite şi proaspete atrage poeţi de cele mai diverse facturi, între care patetica Victoria Ana Tăuşan se înscrie mai statornic prin recentu-i *Catharsis*, în poemele căruia dăm ades peste evocări şi aluzii la Prometeu, Iason, Hades, Sisif, Herakles, Orfeu, îndeosebi la numele şi situaţiile dramatice ori eroice, la ceea ce pot sugera marile probleme ale omului modern, unele implicate în versuri de reală frumuseţe : „Voi, surori Danaide, voi, care vreţi să umpleţi /un poem fără margini, spuneţi voi, dacă ştiţi/ o femeie care vorbeşte cu adevărat mai înainte / de a fi ajuns în adîncul lacrimii sale !" (*Arta de a rămîne Euridice*). Căile au mai fost şi sînt bătute. Între alţii, de Corneliu Sturzu (*Cantilene*), uneori cu rezultate remarcabile, ca în această *inscripţie* : „Eu nu ţi-am spus : du-te !, nu ţi-am spus rămîi. /Plecat ai fost şi-am ridicat altarul,/ Ofrande-am ars ca zeii mării să te-ajute /înainte ca sclavul să-mi intre-n aşternuturi./ /Nu m-am tînguit cînd venirea ţi-au amînat-o furtunile—/ Am vîndut sclavul şi-am cumpărat un asin/ şi-am pus să cioplească chipul tău /un pietrar şi chipul l-am aşezat în altar/ şi-am găsit un sclav bun de douăzeci de ani./ /Toamna împărţeam daruri femeilor,/ jertfind un berbec în cinstea larilor tăi. Copiii au crescut şi se jucau pe corăbii străine —/ şi-o fată s-a dus în lupanarul din port,/ iar tu ai găsit-o acolo cînd te-ai întors/ şi soaţă pentru-o noapte ţi-ai făcut-o./ /Iar eu am chemat iarăşi pietrarul, să-ţi scrie aceste cuvinte de laudă,/ a treia zi după ce sclavul cel tînăr/ te-a înjunghiat la porunca zeilor atotputernici. /Iar tu fii voios trecătorule". E aici un dinamism integrator, o forţă a reificării pe care (minus unele trecătoare excese) se cuvine a le menţiona expres pentru noua configurare a poeziei noastre.

Poeţii mai avîntaţi în explorarea universului intelectual (între ei înălţîndu-se în chip aparte Al. Philippide, cu al său extraordinar *Monolog în Babilon*, ca şi mai tînărul baladist Tudor George, fără a-i uita pe Doinaş, Alexandru etc.), al civlizaţiei şi conştiinţei omului modern

au fost nu o dată avizați sau luați pur și simplu în rîs în legătură cu uscăciunea (reală sau aparentă) a unor versuri ale lor, cu o cerebralitate excesivă etc. (mă gîndesc la asemenea reproșuri adresate Ninei Cassian, lui Geo Dumitrescu, Baconsky, Eugen Jebeleanu și altora). Dacă în concret avizul își putea avea justificările lui, în plan teoretic el pare pornit dintr-un loc comun al criticii didactice care face o despărțire cam prea tranșantă între cerebral și afectiv, între concret și abstract în poezie, unde emoția rezultă din fuziunea lor. Simțind scolasticismul excesiv al acestei disjungeri, G. Călinescu cerea poetului într-o *cronică a optimistului* să cînte toate cele 24 de ore ale zilei, adică să cînte deopotrivă pe soare și pe lună, înțelegînd prin asta viața luată în întreaga ei complexitate. Cum se exprima el odată paradoxal, poetul trebuie să aibă inima în cap și creierul în locul inimii. Și tot el argumenta, cu alt prilej, faptul că o poezie strict noțională poate fi excelentă, poate provoca emoții artistice autentice. În fond, cînd un poet cîntă ideile, cum ar putea-o face decît folosind noțiunile respective? Decît a parafraza expresia poetică numai pentru a evita astfel abstracțiunile, e mai bine a le utiliza direct pe acestea în numele simplității, orice s-ar spune, inerente poeziei. E, astfel, simptomatic faptul că tocmai atunci cînd e evitată cu premeditare denumirea exactă a unor noțiuni și abstracțiuni necesare, cînd e forțată plasticizarea lor prin parafrază, se ajunge la inevitabile eșecuri.

Intelectualizat, lirismul unor atare poeți ia, printr-un efect de distanțare cu pricepere preparat, fie o ușoară întorsătură epică (Nina Cassian, Al. Andrițoiu, în unele împrejurări, Șt. Aug. Doinaș, Ilie Constantin, Gh. Grigurcu), ironică (M. Breslașu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Gelu Naum), patetică (Vasile Nicolescu, Matei Călinescu, Adrian Păunescu, C. Abăluță) ori incandescentă (Labiș, Baltag, Nichita Stănescu). Există, mai presus de acestea, la asemenea poeți, o sensibilitate a ideii și o luciditate a sentimentului care îi așază într-o bună tradiție de poezie românească, pe o linie cu reale virtuți și face, totodată, imposibile clasificații de tipul poeziei cerebrale, afective, concrete, abstracte etc., îndreptățind mai curînd aserțiunea lui T. S. Eliot că „nici un poet, nici un artist, din orice domeniu artistic ar face parte, nu-și capătă sensul său complet prin sine însuși". De unde și o posibilă justificare în plus a operațiilor critice și istorico-literare de clasificare, clasare și stabilire a notelor comune, a contaminărilor dintre contemporani, a unui flux unificator al acestora, în apele căruia, fețele lor se limpezesc. Poetul intuiește acest fapt și exclamă ca Nichita Stănescu, care-și simte individualitatea pe fondul general: „Această ramură a poeziei/a cărei umbră pe pămînt/ și duh de vînt și de zăpadă/ lent clătinîndu-o, îi sînt". Faptul nu exclude maxima individualizare, surprinderea unicității unui poet, cu atît mai mult cu cît fiecare are sentimentul unei predestinări, al unui tipar propriu: „orice s-ar crede sînt visat/ orice veți zice sînt visat să știți/ visul și-a făcut biserică în carnea mea", afirmă cu încîntare Grigore Hagiu, deși tot el intuiește și forța devoratoare a înzestrării: „sînt visat și nu pot spune/ sînt visat și nu

am gură/ sînt visat fără cuvinte/ visul însuşi mă mănîncă". A fi visat, adică a fi lovit de vis, înfrăţit cu el în veşnicie, într-o alunecare cu el între zarea predestinării şi cea a nefericirii, iată o sintagmă expresivă pentru starea poetică.

MILITANTISM LIRIC

Răsfoirea cîtorva volume relevă tendinţele cele mai felurite ale poeţilor de a cînta şi a se raporta la diverse probleme, medii şi aspecte ale societăţii noastre, ale contemporaneităţii în general. Libertatea şi posibilităţile de a se integra cu rost în actualitate poetul le datorează în primul rînd partidului: „De liber versul mi-l deschid/ sub flamuri roşii de partid/ de gîndul ia înaltul zbor —/ Partidului îi sînt dator", exclamă cu dreptate Ion Bănuţă. Însă versurile cele mai vibrante, mai elocvente pe această temă sînt de căutat, de asemenea, şi la alţi poeţi. În fond, de la Arghezi la Ana Blandiana, aproape că nu există poet la noi care să nu fi simţit datoria de a adresa un imn, un elogiu, o poezie în genere, partidului; pentru că, reluînd un vers al lui Jebeleanu, orice poet poate scrie: „În soarele acesta eu cred oricînd, oricum". Salutîndu-şi patria înnoită, poetul aduce, implicit, un cald elogiu „creierului clasei în atac": „Şi inima îmi bate mult mai tare /Cînd mă re-ntorc în vatra transilvană/ Şi-n vastu-ţi şes, tu, Dunăre măreaţă/ Pămînt al dragei, scumpei noastre Dacii !/ Răscruce de imperii sfărîmate, /Frumseţeo, tu, în tine sînt acasă/ Ca pruncu-n leagăn ori la sînul mamei, /Ca-n propriul mormînt străbunii mei, /De-i Decebal, ori Tudor, ori e Iancu, /Şi te salut, republicană stea, /Şi flamură de purpur peste ţară,/ Născută din străvechi robii şi ură, /Cu dragoste deplină de viaţă" (M. Beniuc, *Umblînd*). Sigur, nu tot ce s-a scris pe această temă e de luat în seamă şi nu numai poeziile privind în modul cel mai direct lupta partidului sînt grăitoare. Uneori, cele oarecum indirecte, aluzive, respirînd aerul acestei lupte sînt mai edificatoare. În totalitate însă, se poate oricînd alcătui un frumos volum cu asemenea idei directoare, subsumîndu-i realizări însemnate ale poeziei noastre noi, ieşite din constatarea că, „Oamenii surîd în această ţară străveche" (Baconsky) care acum: „Frumoase versuri spune ţara/de dimineaţă pînă seara/ (...)/ Slăvită ţară, spune-ţi cîntul/ alăturea de noi, în mers./ Atît cît va trăi pămîntul/ sorbi-vom fiecare vers..." (Tiberiu Utan).

Încrederea în steaua şi destinul ei, în forţa patriei de a depăşi momente dintre cele mai grele au fost elogiate încă de la Eliberarea, cînd Doinaş, bunăoară, scria o *Cvintă* emoţionantă, cu următorul final: „Dar trec liniştit, cu credinţă supus, /în paşnica, limpede oră,/ cînd marile focuri se sting la apus/ pe praguri cu apă sonoră./Aşa s-au şi stins, chiar în anul nescris/ lăsat mîntuirii de Domnul,/ /văpăile ţării, — şi numai în vis/ arsuri ne mai tulbură somnul./ De-aceea contemplu-n pustiul ceresc /o stemă înaltă, de pară./ Cînd ţara mea arde, eu ies să privesc/ o tînără cvintă stelară". Sau, cum ar zice tinerii, cărora „Candoarea ca un rid/ Va măsura maturitatea mea, Partid" (Ana Blandiana): „O mie

de cîntece Partidului. E o primăvară/ Cum nu s-a mai pomenit. Însămînțările/ S-au încheiat de mult. La fel zăpezile, ca și cum/ N-ar fi stăpînit vreodată întinderile/ S-au strîns noroaiele și drumurile au devenit/ Pe neașteptate mai încăpătoare" (Ion Alexandru).

Poetul, simțindu-se în consens cu cei ce muncesc („Frățește mi-au strîns mîna : — Tovarăș fii cu noi/ Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cînturi noi"), știind că partidului se datorește restabilirea unor astfel de demnități reciproce, îi dedică fără ezitare acestuia versurile sale : „Ție, ce scut mi-ai fost mereu/ Și sfetnic bun, ce-atît de des/ Ți-ai aplecat la cîntul meu/ Urechea și m-ai înțeles / Cînd ai văzut durerea grea/ Din care el s-a zămislit/ Și spornica-ndoială-a mea/ Și deznădejdi ce m-au pîndit,/ Și lupte surde ce-am purtat/ Cu mine însumi, solitar, /Și-n care-naripatul sfat/ Al tău mi-a fost statornic far —/ Spre tine-nchin acum rodul/ Acestor nesfîrșite munci" (M. R. Paraschivescu, *Dedicație*).

Așa se explică, între altele, apariția în ultimii ani a unei masive poezii cetățenești, patriotice, militante, cum s-a încercat, cu îndreptățire, a i se zice. Iar ceea ce-i demn de subliniat e faptul că respectivul sector își poate subsuma astăzi versuri de mare frumusețe, aparținînd poeților tuturor generațiilor, de la Arghezi și Beniuc, pînă la recenți debutanți ca Zamfir Vasiliu, Ioan Șerb ori Vasile Speranța. De aceea, tot în legătură cu această poezie se cuvin introduse observații generale, utile mai limpedei ei înțelegeri. Căci dacă faptul că poezia, ca și arta în general, este militantă, optează adică, prin substanța și menirea ei, pentru un ideal uman pe care încearcă a-l întruchipa, e o constatare ce nu mai are nevoie, cred, a fi argumentată, chestiunea se complică oarecum din punctul în care se începe a crede că poezia calificată în mod expres, delimitativ într-un sens, *militantă* este, în plan artistic, aproape altceva decît poezia în genere. Se acordă astfel epitetului *militantă* o valoare în sine, necondiționată, cînd problema se reduce, în fond, la a aprecia direct și simplu o poezie generată și impusă de însăși viața noastră și care se dezvoltă doar ca o ramură a poeziei române mai noi, integral caracterizată de militantism. Faptul se datorește, evident, și unei insistențe, am zice „militări", cam nediferențiate din partea unor critici pentru poezia militantă, gîndită sui-generis și, deopotrivă, zgomotului unor stihuitori modești sau chiar mai puțin decît atît, care-și făceau și-și mai fac scut dintr-o astfel de înțelegere a noțiunilor. Și, ce e drept, temporar, datorită unui explicabil stadiu de creștere și consolidare a gustului și înțelegerii, aceștia au avut un fel de cîștig de cauză. Ba, pe alocuri (ceva mai acuzat încă în manuale și în genere în cărțile destinate școlii de cultură generală ori în diferite culegeri de largă circulație), asemenea rigori mai au oarecare curs, ceea ce face uneori ca o poezie autentică, militantă în substanța, spiritul și forma ei să fie trasă în cumpănă de versuri fără nici un relief. Dacă, din punctul de vedere al istoricului literar foarte conștiincios, toți autorii de versuri au importanța, dar mai ales locul lor, în plan estetic însă — hotărîtor, cum se știe, în definirea vitalității oricăror scrieri incluse în sfera artei — lucrurile se pun relativ altfel, și poate că aici ar fi nevoie a introduce cîteva nuanțe.

În acest punct e limpede că există un sector, un aspect, o ramură a poeziei care se înscrie în mod mai evident sferei militantismului deschis, mobilizator la modul cel mai direct, o poezie a gesturilor civice (ale cărei rădăcini sînt foarte vechi şi a cărei dezvoltare se cuvine mereu stimulată). După cum, pe de altă parte, e tot aşa de limpede că anume versuri n-au valoare literară numai pentru că le-am numi militante, cetăţeneşti, ar cînta adică, indiferent cum, un eveniment social-politic de mai mică sau mai mare importanţă; poemele cetăţeneşti care pătrund în conştiinţa noastră, ne emoţionează au, pe lîngă acest atribut necesar, şi calitatea absolut indispensabilă de a fi *poezie*. Altfel, n-am mai putea distinge contribuţia cutărui versificator uitat prin vreo publicaţie de aceea a lui Arghezi, Blaga sau Ioan Alexandru, bunăoară. Încît, se pare că e de admis, nu numai în plan teoretic, ci şi în practica literară curentă, faptul că există fără îndoială o poezie de calitate, realizată, căreia îi putem aplica repede şi fundamental îndreptăţit, adică în concordanţă cu reperele estetice generale, epitetul elastic de *militantă*; pe de altă parte însă în nici un fel cei ce practică mai consecvent, prin vocaţie într-un sens, un atare gen de poezie sau cei care o abordează îndeosebi în momentele de mare tensiune şi înflăcărare a simţului civic n-au dreptul (mai ales ei şi mai ales atunci cînd scriu asemenea poezii) de a cere, şi critica şi opinia publică de a le acorda, un îngăduitor rabat la calitate. Cum în general nu receptăm un pastel sau o poezie de dragoste dacă sînt proaste, cu atît mai mult sîntem stingheriţi cînd e vorba de versuri militante, patriotice, cetăţeneşti nerealizate. Dintr-un punct de vedere cel ce-şi încearcă puterile în acest sector al poeziei îşi asumă, pe lîngă răspunderi de considerabilă cinste civică, şi altele care, în raport cu cerinţele poeziei în general, sînt într-un fel mult mai mari şi importante. Ele derivă din faptul că poetul — stăruind asupra sensibilităţii noastre preponderent sociale şi politice — operează cu un material incandescent aproape şi se confruntă cu viaţa într-un chip cu mult mai pregnant şi nemijlocit decît în alte creaţii ale sale, trebuind să găsească mijloacele cele mai adecvate ca vibraţia afectivă să se transforme în vibraţie estetică sau măcar să n-o copleşească pe aceasta. Cum, pentru a intui dimensiunile poetice ale epocii, nu ne adresăm în primul rînd lui Bodnărescu sau Matildei Cugler-Poni, ci deschidem direct pe Eminescu şi Macedonski, tot aşa, în contemporaneitate, nu ne căutăm neapărat în versurile cutărui autor, ci trecem imediat la poeţi apţi a încifra în imaginile lor sensul adînc al epocii. De aceea, bizuindu-ne pe faptul că, în lirica noastră, există o apreciabilă poezie cetăţenească, militantă, şi că în orice caz poeţii o practică şi o vor practica totdeauna, nu numai că nu e necesar a introduce clauze şi circumstanţe, a închide îngăduitor din ochi cînd e vorba de a aprecia felurite poezii cumva militante, ci, dimpotrivă, se cuvine, cred, ca, paralel cu stimularea dezvoltării continue a unui atare gen, să militäm, la rîndu-ne, pentru calitatea acestei poezii, pentru complexitatea şi durabilitatea ei. Nu în ultimul rînd, pentru a limpezi şi înţelesul noţiunilor şi conceptelor cu care operăm! Contribuim astfel şi la buna educaţie cetăţenească şi artistică a cititorului, ca şi la descurajarea poeţilor mai mult sau mai puţin ocazionali, ca să nu zic de ocazie (căci, dacă poezia poate fi ocazională, cum afirma Goethe, nici ea şi, evident, nici poetul nu pot fi de ocazie).

O poezie merită într-adevăr a fi relevată pentru militantismul ei deosebit, *conținut*, de substanță atunci cînd în plan estetic nu avem a-i reproșa nimic sau aproape nimic (în materie de artă ireproșabilul funcționînd strict periferic). Asemeni lui Labiș, poeții tuturor generațiilor ce s-au întîlnit sub steaua contemporaneității socialiste au simțit cum revoluția, „marea forță", le-a structurat simțirea. Pe un asemenea teren au înflorit cele „O mie de cîntece partidului" (Ioan Alexandru), simbol al „nestinselor ecouri de milenii", care întruchipează, ca pentru Miron Radu Paraschivescu, „străvechile nădejdi de libertate, eroicele panoplii de vise/și catastiful luptelor purtate". Pe fondul unor asemenea stări de conștiință, stimulate în efervescența lor de impetuoasa transformare a țării, a apărut tot ce se poate subsuma mai bun acestui sector al poeziei noastre contemporane. Pentru că, ecou al veacurilor lor fiind, la modul hugolian, whitmanesc și maiakovskian sau, într-o extremă aparentă, la cel al lui Lautréamont, poeții și cu atît mai mult cei de la noi sînt sensibili, uneori aproape involuntar, la evenimente, la mișcarea socială perpetuă, la salturile și semnificațiile ei. Toate evenimentele vieții noastre sînt, s-a văzut, direct sau indirect, imediat sau la oarecare distanță în timp, motiv și sursă de poezie. Încît, derogarea de la criteriul estetic practicată uneori pe acest teren e fără sens. După cum lipsită de temei mi se pare încercarea unora de a scoate din uitare anume scrieri fără valoare (unele aparținînd unor poeți cel puțin interesanți, dar handicapați o vreme de insuficiența conștiinței artistice și de confuzia dintre poezia militantă de substanță și reportajul liric de fapte diverse), numai pentru că la vremea lor au avut oarecare merite strict circumscrise. Ar fi să canonizăm niște noțiuni elastice, de lucru, fără folos și să punem semnul egalității între valori evident diferite. De aceea, dacă am alcătui astăzi, cu multă zgîrcenie, operînd cu un neabătut, organic, criteriu estetic, o culegere de poezie pe asemenea teme, am vedea că recolta n-ar fi chiar neglijabilă. Pentru că poetul, „prenumărîndu-se în obște", și-a simțit tot mai acut obligația ca atunci cînd scrie pe teme cetățenești să-și sublimeze în plan estetic emoțiile, să caute cu alte cuvinte unghiul artistic din care se cuvin abordate acestea. Se simte tot mai mult acum că a veni după *Cîntare omului* și *Cadențe*, după *Lauda lucrurilor*, după *Surîsul Hiroshimei*, *Laude și alte poeme*, *Culorile toamnei*, *Lupta cu inerția*, *Aventuri lirice*, *Sărbătorile zilnice*, *Cîntece șoptite*, *O viziune a sentimentelor*, *Fiul risipitor*, chiar și *Cîntece românești* și alte volume ce conțin cîteva sau mai multe vibrante poezii și poeme înscrise direct în aria poeziei patriotice, cetățenești, militante (vezi în *Poezii* de Iulian Vesper, *Ani vii* de Ion Th. Ilea, *Columne* de Dragoș Vrînceanu, *Neobosita laudă* de Ștefan Popescu, *Cupa de aur* de Vlaicu Bîrna etc. sau versurile pe acest ton semnate de Bogza, Sorescu, Hagiu, Tudor George, Haralambie Țugui, George Lesnea, Petre Strihan, Emil Giurgiuca, Aurel Rău, Ion Bănuță, Veronica Porumbacu, Dumitru M. Ion, Barbu Ciocu-lescu, Constantin Stefuriuc și alții) și a cere ca versuri uitate probabil și de autorii lor să fie reținute necritic constituie un anacronism stingheritor, de care putem să ne dezobișnuim fără ezitări. Pentru că, orice s-ar spune, și oricît ar părea paradoxal, cea mai militantă poezie românească va trebui neapărat ca, simbolic vorbind, să se situeze ca valoare artistică în vecinătatea *Luceafărului* eminescian. Cînd arderea e întreagă

pentru o idee şi e dublată de har poetic, nu-i de conceput ca spiritul epocii noastre să nu-şi găsească transfigurarea poetică adecvată, cu atît mai mult în această „primăvară cum nu s-a mai pomenit", în care „văzduhul înmiresmat aduce a nemurire" şi în care „încep cîntecele".

Simţîndu-se simultan zidar şi cronicar al vremurilor noi, poetul cîntă deopotrivă fapta măreaţă ca şi pe cea cotidiană, obişnuită, munca şi dragostea, bucuriile şi melancoliile, succesele şi greutăţile noastre, îmbărbătîndu-şi semenii cu versul său, în funcţie de momentul şi sectorul pe care-l vizează. E în toate acestea un semn de emulaţie determinată de socialism, o pasiune în a recepta şi comunica realităţile în haina expresivă cea mai potrivită, care indică o evoluţie deschisă, de cel mai bun augur, a poeziei noastre contemporane. Experienţele sterile sau mai puţin rodnice, anume stîngăcii de creştere sînt în mare măsură de domeniul trecutului, achiziţiile eterogene în cazul unor poeţi tind să structureze organic, încît treapta la care ea a ajuns, virtualităţile dezvoltării sale viitoare, indică un profil complex al poeziei noastre în evoluţia ei istorică. În mare, dar fundamental, faptul se explică şi prin aceea că, vorba lui Beniuc, „viaţa noastră întreagă este presărată de poezie". Iar aceasta din urmă este o „mişcare largă, în care încercarea veche şi tentativa nouă se zbat să cuprindă o experienţă de viaţă mult mai covîrşitoare decît posibilităţile de expresie imediată aflate de-a gata". Un Dimitrie Anghel, în faţa unei societăţi nedrepte, avea a se resemna în a crede „în frumuseţe mai presus de toate-n lume", asumîndu-şi astfel riscurile de „poèt maudit", de privighetoare care-şi sacrifică în sens wildian existenţa pentru a colora cu propriu-i sînge trandafirii albi ai creaţiei; poetul de astăzi caută „stele-n apă" (Blaga), cristalele, lacrimile materiei, esenţa lucrurilor (Beniuc), într-un efort euforic, nemaiîntîlnit: „Deşteaptă-te în sufletul meu, soare, / Ca-ntre făcliile pădurii,/ Străbate-mă cu sărbătoare/ Şi du-mă-n leagăn cu vulturii". E sentimentul unei noi geneze, al unui elan social şi gnoseologic puţin obişnuit ce răsare acum din poezia noastră.

PUNCTE DE VEDERE ALE CRITICII ACTUALE DE POEZIE

BARBU CIOCULESCU

Solidaritatea criticii cu fenomenul literar pe care-l definește și omologhează este factorul nou, caracteristic, al vieții literare a ultimului deceniu, etapă culturală în cadrul căreia dezbaterea a numeroase probleme de teorie a literaturii a atins un nivel matur, prin încercări exemplare de delimitare a propriului domeniu. O cunoaștere mai adîncită și mai amănunțită a esteticii marxist-leniniste, de natură să însumeze și să analizeze amplu creația literară în aria sa specifică de manifestări și condiționări, într-un raport dialectic constructiv, caracterizează momentul cultural actual. Acestuia îi sînt structural străine orice manifestări care ar rupe arta de umanismul socialist, armă a civilizației contemporane și, prin urmare, scut al oricărei creații artistice.

De la Eliberare și pînă astăzi, pe traseul unui sfert de veac de aprofundări și clarificări teoretice, înseși impulsurile creației artistice, în dezvoltarea ei organică, au slujit criticii literare drept repere pentru o justă orientare ideologică, deschisă unor forme noi de exprimare a literaturii. „Am avut — scria prof. Const. Ciopraga [1] — un romantism și un simbolism românesc; avem, potrivit epocii noastre, o poezie modernă cu profil specific. Transformările structurale în viața socială și transformări de conștiință, înfăptuirile de proporții epice, toate exprimă o nouă dialectică, implicînd relații sociale și umane de alt aspect decît înainte, cu un cuvînt, perspective inedite..."

Factorul de continuitate atestă elementul organic al liricii zilelor noastre, și în funcție de acesta se organizează principiile oricărei cercetări critice care ambiționează să pornească de la autenticitatea operei către semnificațiile ei lăuntrice. „În artă, în literatură, ca în orice muncă, nici o cucerire nouă nu poate porni însă de la zero, ci de la cuceririle anterioare, nici un progres nu se poate clădi pe un sol gol, ci pe muncă, pe realizările înaintașilor" — afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la Adunarea generală a scriitorilor din 1969.

---

[1] *Festivalul de poezie Mihail Eminescu*, „România literară", nr. 41, 1970.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 275–285 BUCUREȘTI, 1971

Studiul de față, propunîndu-și o expunere a punctelor de vedere ale criticii actuale de poezie, năzuiește, în subsidiar, o definire a însăși liricii ultimului deceniu și, implicit, a fenomenului literar, premisa urmată fiind cea pe care o exprima Paul Valéry în *Tel Quel*: „Poezia nu este decît literatura redusă la esențial". Fenomenul solidarității criticii cu obiectul cercetat poate fi, într-o măsură, prezumat și deci exclus dintr-o categorie simptomatică. Dacă îi dăm întîietate, este necesar să-i demonstrăm trăsăturile noi, care îl disting de „critica de susținere", caracterizată de Albert Thibaudet în *Fiziologia criticii*, din punctul de plecare al simpatiei și deci al înțelegerii operei, ce ar fi necesar oricărei analize viabile. În fapt, ne referim la un fenomen de simbioză necunoscut în critica dintre cele două războaie mondiale și opus atitudinii criticii dintre anii 1945—1960, critică ce dădea normative de la înălțime, cu corolarul refuzului analizei oricărei producții lirice care nu-i urma directivele. În ultimul deceniu, dialogul dintre creatorii literari și critici s-a dovedit fertil, pînă acolo încît a cauzat o răsturnare de poziții, conform căreia însăși critica literară s-a transferat în domeniul creației, supunîndu-se necesității de a urma creația poetică pe un făgaș tot mai intelectualizat, unde procesul artistic devine, nu rareori, problemă, proiect, activitate în sine, spontaneitate pură, chiar eșec [2]. O consecință secundară a corelat critica universitară și academică în zona mai retrasă a perspectivelor, cu posibilități ample de sistematizare, dar și cu dificultăți de intervenție în cîmpul mișcărilor tropice ale vieții literare, atît de importante în procesul devenirii și, ca atare, urmărite cu pasiune de cei în cauză. Cu alte cuvinte, chiar dacă între criticii și poeții tineri se produc dispute (indiferent de tonul lor și de categoria argumentelor), intervenția criticii mature, întotdeauna măsurată în expresie și combătînd în genere exagerările, este receptată la punctul cel mai sensibil. Faptul că cea mai recentă generație de critici s-a arătat atît de receptivă față de ideea unui limbaj nou al criticii este, în acest sens, deosebit de semnificativ. În posesia unei noi terminologii, critica tînără poate aborda creația scriitorilor dintre cele două războaie mondiale, refuzînd, printr-o manevră tacită, reciproca imixtiunilor în cîmpul ei de activitate, a criticii mature, rezervată la adresa unor inovații terminologice cu destin nesigur și, în orice caz, fără examenul unei îndelungate folosințe. De altfel, critica universitară, investită cu probleme de periodizare, de școli și curente, acționînd cu precădere în zona unor fenomene cristalizate, poate refuza fără consecințe axioma unei critici încadrată în domeniul creației și urmînd de aproape fenomenul liric. În acest context, unitatea de concepție a generațiilor se înregistrează într-un cadru ideologic inițial, în care specializarea pe afinități apare firească și unde este necesar ca tocmai critica tînără să beneficieze de anumite avantaje de natură strategică. Însă cadrul nu este rigid, ci îngăduie schimburi, pe măsură ce critica universitară glosează, la catedră, curentele al căror limbaj l-au și îmbrățișat criticii tineri.

În trecut, riscul criticii tradiționale, care păstra o distanță forțată, mai mare sau mai mică, de opera analizată, era de a recepta cu întîrziere manifestări acute ale liricii — cazul bunăoară al lui E. Lovinescu față

[2] Vezi Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, 1970.

de poezia lui Tudor Arghezi —, cel al criticii recente, care merge în formație strînsă cu poeții, devansîndu-le intențiile, este de a pierde din vedere pădurea din cauza copacilor și, deci, de a împărtăși soarta unor verdicte grăbite, a unei mode sau alteia. Este adevărat că nu se poate numi mare critic cel care nu a descoperit mari scriitori. Dar o asemenea sarcină nu implică transferul criticii literare în zona creației. În spiritul acestei rezerve, G. Călinescu, poet iubit și mare romancier, își recuza calitatea de critic literar pe care i-o conferea, cu prisosință, totalitatea intelectualității românești, iar Vl. Streinu nu-și publica în timpul vieții o culegere de versuri. Tot astfel, falsa reputație de calofilie, care a defăimat scrisul lui E. Lovinescu, și-a avut sorgintea în scenetele, nuvelele, dialogurile sale platoniciene prin care prefigura, la drept vorbind, stilul criticii tinere de astăzi.

Critica-funcție creatoare opune criteriului valorificator nemijlocit pe cel al recreării operei, al reinterpretării ei prin mijloace artistice. Operația nu exclude judecata de valoare, dar o deplasează în zona unei opțiuni de tip liric. „A scientiza procesul de valoare — afirma în cadrul unei mese rotunde Matei Călinescu — este o imposibilitate și o naivitate". Replica o constituie critica de tipul structurii deschise, menită să „comunice" în locul operei lirice, prea complexă și simfonică spre a mai oferi un prag ferm de abordare. Lirica nouă este propusă, explicitată, plecînd de la polisemia și ambiguitatea fundamentală a limbajului poetic [3], de la poezia acceptată ca reflexiune asupra actului poetic, asupra propriului ei rost, cu corolarul luptei împotriva „fetișismului textului". „Dar este absurd a contesta — scria Valeriu Cristea —, cel puțin în cazul anumitor poeți, acea realitate sensibilă a poeziei, care se reflectă clar și distinct în psihicul nostru, numai pentru motivul că se întunecă și devine confuză la nivelul expresiei [4], și„...la Mircea Ivănescu poți să demonstrezi « experimental » existența inefabilului, făcînd o mică experiență : pe un traseu de frază limitat îți abați atenție de la sens : cuvintele se estompează, poezia rămîne "[5]. Relativ asemănător se exprima Matei Călinescu, prin intermediul personajului său Zacharias Lichter : „Talentul poetic nu este decît capacitatea *de a da impresia că spui ceva* (subl. aut.), fără ca, în fond, să spui nimic. Din acest punct de vedere, poezia devine o simplă pregătire pentru *supunere* (idem) urmînd să creeze și în cititorul sau ascultătorul său ideal o pură atenție, o stare de receptivitate față de o revelație posibilă, care, însă, nu se mai produce niciodată". Și, tot în *Lichteriana*, esența esteticului se definește ca un „joc al preliminariilor, așteptarea mereu frustrată și mereu reînnoită a unei revelații".

Fără să contestăm terenul acestor opinii, precizăm că ele sînt originale numai ca expresie, condensînd altfel crezul estetic al criticii moderne de pe mai multe meleaguri, și pentru care, în ultimă instanță, adevărul artistic se înfățișează ca o corespondență de sensuri. Ca definiție, această expresie ni se pare întrucîtva avară, dar în mod cert ea este o reacție la definiții prea stricte care au putut încorseta creația lirică. În *Conceptul modern de poezie*, M. Călinescu a analizat cu finețe substratul poeziei moderne, cu mutațiile survenite în sfera limba-

[3] Vezi Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, 1969.
[4] Valeriu Cristea, *M. Ivănescu, Versuri*, „România literară", nr. 2 (14), 1969.
Ibidem.

jului poetic, de la Poe şi Mallarmé, care transformau cuvintele în semne algebrice, cultivînd polisemia, la Rimbaud şi Lautréamont, ce indicau limbajului poetic o literalitate rigidă, pe măsura unei experienţe existenţiale a poetului absolut singulară — de unde distincţia dintre poezia ermetică şi puristă, pe de o parte, şi cea expresionistă şi suprarealistă, pe de alta.

În fapt, sîntem martorii unei reveniri crepusculare a suprarealismului[6], în forme atenuate şi mitijate, altoite pe tulpini mai viabile. În poezia noastră de astăzi, necesitatea corelării dintre estetică, teoria cunoaşterii şi ontologie rămîne un deziderat teoretic, iar opere lirice acceptate sub acest acoperămînt se vădesc mai „tradiţionale" decît îşi închipuie cîteodată critica foiletonistică. Iată o asemenea mostră, sub pana lui Eugen Simion: „Nici nu bănuie Adrian Păunescu în ce lume de simboluri formidabile a împins poemul şi cît de sincer îşi figurează, în fond, propria sa nehotărîre. Căci în poemele sale trăiesc laolaltă, disputîndu-şi rolul esenţial, un tragedian şi un comedian, un sfînt care observă marile drame şi un altul care le joacă, le « incorporează », le transpune pe scenă. Un Saint-Just şi un Mitică guraliv îşi dau astfel mîna în versurile cu un bogat debit ale lui Adrian Păunescu "[7].

În cadrul unor repere laxe, mesajul poate apărea implicat operei, dar şi ca o totalitate a valorilor extraestetice încorporate la modul estetic într-o operă (formula aparţine lui Şt. Augustin Doinaş). La aceeaşi masă de discuţii, Nichita Stănescu îl definea ca pe un „ligament" de natură a face translaţia dintre estetic şi politic, dintre estetic şi religios, dintre estetic sau economic şi ştiinţific, cum şi o translaţie în jos, către receptivitatea reală, către comunicare, punînd în acest caz semnul egalităţii între două noţiuni, în fond deosebite. N. Balotă întregea discuţia afirmînd că „polivalenţa axiologică a unui mesaj presupune necondiţionata sa realizare estetică". În termenii unei poezii am putea cita aici o strofă din *Vieţile poeţilor*, de Ion Gheorghe: „O, dar poetul, este un muritor ce moare de fiece/carte; şi-astfel se dezvaţă să moară /cu-adevărat :/ fiece carte-i craniul său, recipientul de sămînţă subversivă, /bombă de spori salvatori, / de sămînţă hărăzită ogorului într-un/ anotimp crucial"(XX). Dacă nu ne înşelăm, poetul a exprimat în aceste versuri aceeaşi determinare interioară a mesajului la care se referea Matei Călinescu.

În fapt, s-ar adeveri nefundat a studia relativizarea conceptelor criticii fără să ţinem seama de materialul pe care s-au modelat, adică de chiar poezia ultimului deceniu, din ţara noastră. Un factor de conţinere şi întîrziere întîmplător a provocat explozia lirică remarcabilă ai cărei martori sîntem, următoare perioadei 1945—1960, dedicată unei lirici revoluţionare orientată spre mobilizarea maselor. În anii imediat următori celui de al doilea război mondial, poeţii de la „Kalende" şi „Cercul literar" din Sibiu puseseră şi ei bazele unui curent cu bune rădăcini moderniste, care depăşea impasul suprarealist, nu fără a părăsi zona tradiţiei, considerată incapabilă de resurecţie. Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Ion Caraion căutau ritmurile unui neoro-

[6] Vezi Ion Pop, *Avangardismul românesc*, 1970.

[7] Eugen Simion, *Un spirit macedonskian*; *Adrian Păunescu*, „România literară", nr. 14 (26) 1969.

mantism al citadinului ce invoca în cosmos lipsa naturii terestre trădată, poluată, atomizată. Poeții tineri de astăzi nu au comis eroarea de a pleca de la el, însă nici nu i-au putut rezista. Generația actuală de poeți, folosind termenul de generație într-o accepție foarte cuprinzătoare, s-a arătat, dimpotrivă, foarte sensibilă la apelul tradiției, oricît de mediat s-a prezentat acesta. Tentația mitului, a simbolului, pe fundalul preeminenței metaforei, a constituit numitorul comun al acestei generații, care numără pe Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Ana Blandiana și atîtea alte nume, dintre care unora nu li s-a uscat încă cerneala literelor: George Alboiu, Vasile Vlad. Mai mult decît la lecția înaintașilor, Arghezi, Blaga, Barbu, care ar fi fost lesne decelabilă și care s-a considerat, oarecum just, ca aparținînd unei perioade încheiate, s-a recurs la vocile cele mai reprezentative ale liricii mondiale, ea însăși întoarsă către sursele primordiale și familiarizată, pe urmele romanticilor, cu estetica mitului, ca și cu modurile artelor extra-europene. Îndemnul partidului de a se lua ceea ce este mai valoros în cultura mondială și mai însemnat, sub aspect umanist, a fost urmat, dimpreună cu acela al cultivării specificului național, prin care lirica noastră poate aspira la universalitate. Întoarcerea la surse a liricii sud-americane, ca și accentul viguros și direct al celei nord-americane, lirica savant-frustă anglo-saxonă sau franceză, postexpresioniștii germani au oferit un material imens de meditație tinerilor poeți, dezvăluindu-le noi dimensiuni ale liricii, cîteodată înaintea chiar a celor clasice. Marea libertate în expresie a liricii actuale, tendințele ei la construcții vaste, plăcerea pentru amorf și primar, tonul oracular și gestul imnic își au originea în aceste noi orizonturi deschise, cutie a Pandorei, dar și fenomen de neînlăturat și ireversibil, care, ca să spunem așa, a ridicat poezia noastră tînără la nivelul crizei poeziei mondiale, oferindu-i totodată și șansa corelată a unor soluții esențiale, ce nu puteau fi găsite în exemplul poeziei imediat anterioare. Fără îndoială că s-a declanșat aici un conflict de natura celui pe care îl numea Titu Maiorescu cu formula celebră a „formei fără fond", dar mai complicat și, la urma urmei, tot atît de irezistibil. Trebuie spus că, în căutările ei, lirica a devansat mișcarea criticii, de unde o rămînere în urmă a acesteia, grea de consecințe, în timp. În marșul grăbit de a ajunge din urmă frontul liric ce amenința să se dispenseze de contribuția ei, critica literară și-a părăsit multe din bagaje, cu instrumentarul respectiv, apărînd, dacă o asemenea comparație nu șochează, în postura cavaleriei ușoare, redutabilă prin mobilitate, prin capacitatea ei de a reveni la atac. De pe urma acestei operații de revizuire, critica literară a rămas pînă astăzi încă tributară, în domeniul teoriei și, respectiv, al limbajului, mișcării lirice. Judecata axiologică a rămas, fatal, pe un plan secundar, adeziunea activă presupunînd un tip nou de relații. Crizei de neîncredere, care a stat la baza emancipării liricii, i-a succedat un travaliu serios de asimilare a conceptelor moderne, fie din estetica lui Lucacz (N. Tertulian), fie din dicționarul compozit al existențialismului sau structuralismului (A. Marino). Semnele de încheiere a acestei etape ne indică revenirea fermă la pupitru a unor critici de formația lui Ov. S. Crohmălniceanu, Al. Piru, Silvian Iosifescu, M. Petroveanu etc. O

serie de lucrări valoroase, imposibil de consemnat într-un cadru restrîns, aparţinînd lui Ion Biberi (*Poezia, mod de existenţă*), A. E. Baconsky (*Schiţe de fenomenologie poetică*), Solomon Marcus (*Poetica matematică*), Şt. Aug. Doinaş, (*Lampa lui Diogene*), ca şi alte lucrări, de Matei Călinescu, Adrian Marino, Ion Pop, au adus un spor important la precizarea poziţiilor criticii, nu fără a se arăta, în genere, sceptice la adresa destinului acesteia. O lucrare dedicată exclusiv poeziei tinere ar fi cu atît mai binevenită, ca să nu mai vorbim de necesitatea unei estetici marxiste româneşti.

Într-adevăr, şi cel puţin după opinia noastră, pe măsură ce critica analitic-descriptivă îşi dezvăluie limitele, epuizîndu-se orizontal şi exhaustiv, nevoia unei critici de directive va deveni tot mai evidentă, înlăturînd presupunerea că, în fond, şi critica analitică ar fi, în ultimă instanţă, o critică de directive. Mai cu seamă limbajul superlativ a dăunat criticii analitice, excluzînd-o din zona ierarhizărilor necesare. Fenomenul e general şi oricare citat ar nedreptăţi alte multe, mai savuroase. Totuşi : „Cascador al visului, damnat întru cel mai adînc lirism, Mircea Ivănescu este un poet în stare a umili orice ierarhie de poezie românească actuală. Pentru cine are ochi, cartea sa de poeme se citeşte ca un roman senzaţional al spiritului [8]". Nu-l putem contrazice pe critic, dar dacă este aşa, steaua incandescentă a lui Mircea Ivănescu va trebui să trimită în umbră alte stele de falsă primă mărime. Iată însă, în aceeaşi revistă, un critic mai puţin solicitat, dar nu mai puţin pregătit, propune astfel poezia lui Ion Iuga : „Neliniştea poetului turbură magic universul. Omul participă la drama cosmică, pentru ca şi cosmosul să participe la drama lui" [9]. Nici de data aceasta nu vom contesta aserţiunile criticului, vom spune însă că de asemenea laude nu s-a bucurat, la vremea lui, nici Mihai Eminescu. Critica analitică împarte, aşadar, cu generozitate, universuri, viziuni, ea se sprijină pe „autenticitate" şi, cînd argumentele seacă, pe inefabil. Cel puţin această din urmă noţiune, într-o vreme genuină şi inocentă, căci fusese, oricum, extrasă din magma iniţială teologală, a făcut o carieră extraordinară şi reprezintă piatra de încercare a răbdării cititorului, ca şi ultimul parapet al analizei. Este de presupus că va avea curînd soarta unor alte noţiuni tocite, cum a fost, de exemplu, veridicitatea.

Nu numai stilul literar al criticii-act de creaţie o pune sub semnul îndoielii (căci pe acesta l-au practicat şi alte generaţii de critici), ci şi acele abilităţi mărunte care, principial, nu pot fi de resortul criticii de directive. Iată o asemenea mostră : „Ordonîndu-şi materia volumului în trei cicluri cu o unitate distinctă, Corneliu Sturza a făcut dovada unei conştiinţe artistice care se întoarce lucid asupra ei însăşi, recunoscîndu-şi cu exactitate structura. Acest act este o garanţie de exigenţă şi orizont estetic, permanenţe indispensabile în creaţia unui poet [10]". Într-o ordine de idei mai elevată, în aceeaşi revistă, M. Ursache conchide la *În dulcele stil clasic*, de Nichita Stănescu : „Este vorba deci la autorul volumului...

[8] Gh. Grigurcu, *Mircea Ivănescu, Poeme*, „Familia", nr. 8 (60) 1970.
[9] Marcel Petrişor, *Poezia lui Ion Iuga*, „Familia", nr. 8 (60) 1970.
[10] Liviu Leonte, *Corneliu Sturza, Duhul pietrelor*, „Cronica", nr. 45 (248), 1970.

de un cod de semne a căror descifrare ne confirmă originalitatea categorică a adevăratei creații" [11].

Dacă ne-am mulțumi cu atît, am fi siliți să punem diagnosticul unei poezii cerebrale, glosată de o critică intelectualistă, puțin sensibilă la valorile emotive și afective ale operei lirice.

Rămîne, deci, postulat, ca o curiozitate, fenomenul unei critici analitice care evită, de regulă, analiza stilistică, prefăcîndu-se a sucomba superstiției după care aceasta aparține lingvisticii, dar care se susține stilistic în propriul corpus ! Propunînd distanțarea artistului față de propria creație (aceasta „nu constituie o simplă speculație paradoxală, ci o necesitate absolută a elaborării, pe care numai starea de reflexivitate și obiectivare o face posibilă. Desprinderea intermitentă de operă introduce momentul strict necesar al confruntării dintre intenție și rezultat, al filtrării și selecției între diferitele ipoteze și variante posibile, operație eminamente conștientă, tipică lucidității creației" [12], critica nu se simte obligată la rîndul ei să se distanțeze de obiectul cercetat? Firește, nu generalizăm; combatem, însă, simptome. Actuala devălmășie a criticii cu poezia se poate nota favorabil în cadrul unui atelier — ea nu poate desena altceva decît o perioadă de tranziție, de pe urma căreia critica trebuie să-și recîștige atributele, iar poezia să-și dobîndească acele calități emotive pe care le așteaptă cititorii. Contrar a ceea ce afirmă poetul Doinaș, nu metafora constituie singura șansă a poeziei moderne, ci aflarea unei noi magistrale emotive, a unor căi afective tot atît de îndrăznețe ca și formula poeziei care cuprinde lalolaltă propriu-i gest și propria-i geneză, în acel poem al poemului către care tinde, deocamdată, lirica noastră majoră. Al. Ivasiuc nota foarte pertinent că „prin accentuarea cunoașterii se ajunge la glorificarea conceptului, în pofida imaginii specific artistice [13]". Recurgînd la formula „platonismului latent", Al. Ivasiuc aduce următoarele precizări necesare: „Platonismul latent iese iarăși la iveală. Valoarea estetică există în afara actului de creație artistică propriu-zisă. De aici rezultă o accentuare a laturii de cunoaștere a artei, în pofida creației, o neglijare a limbajului artistic ce n-ar avea decît menirea de a reflecta ceva dat de la început, separat de el. De aici separarea metafizică a formei de conținut. Prin separarea limbajului de mesaj, separare arbitrară, se ajunge, în mod aparent curios, la formalism, prin accentuarea conținutului văzut izolat "[14].

Dacă perimetrul cefalic al liricii noastre înregistrează creșteri alarmante, în schimb cel al criticii simbiotice capătă gingașe contururi narcisiace.

Problema unei critici masculine, de directive, capabilă de ierarhizări, fie și revizuibile, căci acesta este destinul oricărei critici, rămîne în suspensie. Dar o asemenea critică așteaptă cititorii, indiferent de „tipul" căruia aparțin. Căci, contrar a ceea ce s-ar putea crede, critica deschisă se alcătuiește pe o structură de sine stătătoare, impermeabilă la avariile ce ar putea deteriora obiectul pe care s-a construit. Ea tre-

[11] Magda Ursache *Nichita Stănescu, În dulcele stil clasic*, „Cronica", nr. 46 (249), 1970.
[12] Adrian Marino, *Critica ideilor literare-Mecanismul creației.*
[13] Al. Ivasiuc, *Pornind de la „Marxismul secolului XX"* „România literară", nr. 38 (50), 1969.
[14] *Ibidem.*

buie, deci, acceptată sau respinsă în afara punctului de plecare, opera analizată. Negarea, la rîndul ei, a unei asemenea critici lasă, eventual, opera lirică fără exegeză, dar nu o angajează; metaforic vorbind, poezia suportă liniştită, preschimbată în sol inert, etajările, corpurile anexe care i se suprapun, ferită cît o priveşte de orice surpare. Dar şi dacă acest sol s-ar scufunda, atunci printr-un miracol al perspectivei, clădirile sau cel puţin acoperişurile lor ar fi mai departe vizibile, la fel de colorate. Cocoşul din turn ar continua să se rotească, la bătăile vîntului ... Într-un asemenea climat de confienţă din destinele poeziei, deci, în fond, de indiferenţă, polemica se deplasează în zona criticii criticii. A critica opera unui poet acceptat în cadrul criticii — operă de creaţie înseamnă, mai întîi, a nega critica. Apariţia unui volum atît de discutat precum *Cică nişte cronicari* ..., de Cornel Regman, fenomen neobişnuit ca factură în literatura noastră de specialitate, indică tocmai fenomenul de care vorbeam. Iată cum caracteriza, în alţi termeni penetranţi, Mihai Ungheanu situaţia la care ne referim : „Această perioadă (adică 1945—1960, n.n. B.C.) a lăsat urme. Una din ele e alergia la ideea criticii de direcţie. Prin critica de direcţie se subînţelege imediat răposata critică restrictivă. Orice efort în sensul sprijinirii unei direcţii e acuzat de intenţia de a dezgropa metodele vechii critici. Dacă neînţelegerile ar rămîne pe plan teoretic, lucrurile ar avea şansa unei dezlegări înţelepte. Dar ele merg mult mai departe. Repudierea criticii îndrumător-restrictive merge pînă acolo încît, o dată cu ea, este respinsă ideea de critică. Sub pretextul prevenirii unor atitudini îngrijorătoare, criticii i se iau atributele firești" [15].

Substratul evident al unei asemenea configuraţii presupune labilitatea zonei lirice propriu-zise, care se exprimă în termeni majori, pe un conţinut ce întîrzie să se precipite. Determinată să se alcătuiască în jurul unui ax insesizabil, critica literară se constituie anex, subjacent şi subaltern. Calitatea de operă de creaţie pe care o pretinde şi, eventual, o primeşte nu-i poate compensa dezmoştenirea. În speţă, criticul de tip „tradiţional" (fie şi beletrist, ca E. Lovinescu) opunea operei cercetate armătura sa, într-un tic autoritar, de natura duelului, şi în care valoarea artistică a operei în chestiune nu era implicată. O asemenea critică nu lua în studiu decît operele literare ce se prezentau ca structuri cristaline. O mare variaţie de sensuri (dar una infinită ...?) îl punea pe critic în alternativa unei selecţiuni, nu întotdeauna fericită, dar care elimina limbajul economiastic.

Interpet între operă şi cititori, făcînd, ca o maximă concesie, loc scriitorului alături sau în opera acestuia, criticul se fixa favorabil într-un punct ideal median, care-i facilita supravegherea ambelor tabere. Receptarea unei lirici monadice de către o critică monadică ar fi însemnat pentru el o erezie, deoarece ar fi eliminat categoria cititorilor, anulînd rostul criticii. Ideea că cititorul ar fi putut recepta critica în intertextualitate cu opera lirică i-ar fi părut şi ea derizorie, ca şi aceea a unei opere poetice aplecate asupra propriului conţinut. Opera poetică nu era „deschisă" decît pe masa de operaţie a criticului, sub bisturiu. Plurali-

[15] Mihai Ungheanu, *Să-i dăm pe critici la groapa cu lei*, „Contemporanul", nr. 50 (1257), 1970.

tății de interpretare a criticii i se opunea un mănunchi convergent de sensuri al operei, perfect circumscrisă, într-un efort de obiectivare. Eugen Simion definește însă astfel pozițiile criticii actuale față de problema respectivă: „Nefiind știință, ci o formă specială de creație, bizuită pe talent, inutiție, impresie, critica trăiește în aproximație și trage din subiectivitatea ei (nu e nici un paradox la mijloc) o obiectivitate fundamentală" [16]. (Este adevărat că Eugen Simon exclude critica și din categoria artei, dar din întregul context al articolului rezultă mai degrabă contrariul.)

De la asemenea premise, orice organizare a materiei se află silită să-și stabilească singură categoriile; într-o încercare amplă și instructivă de caracterizare a liricii actuale, cu trimiteri în urmă, Gheorghe Grigurcu făurește asemenea categorii [17], de la o primă diviziune în lirism nud și lirism teatralizat, la subdiviziunile adiacente. Lirismului nud i-ar corespunde, astfel, un *baroc metaforizat*, în care figurează Ion Alexandru, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Gh. Pituț și Const. Abăluță, poeți pe care, ca să spunem așa, ceea ce-i unește îi desparte iremediabil. În *barocul conceptualizat* intră Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, „pîndiți adesea de diluția modelării unor verbe verticale gratuite, foarte productivi, mobili, literar impresionabili ... " (Matei Călinescu subliniase, cam pe aceeași linie, structura alternativă a primului). Într-un departament foarte populat se instalează Ileana Mălăncioiu, Dan Laurențiu, Marin Tarangul, Mircea Ciobanu, Ilie Constantin și Vasile Latiș (*lirism oracular*). *Lirismul caligrafic* este reprezentat de Aurel Rău, Petre Stoica, Grigore Arbore, Ion Pop, pe cînd Maria Banuș, Nina Cassian, Eugen Jebeleanu și Cicerone Theodorescu ar aparține *lirismului discursiv*. În fine, o ultimă categorie a lirismului nud numește, la *lirismul clasicizat*, pe Șt. Augustin Doinaș, Al. Andrițoiu, Ion Horea. Lirismului teatralizat i se repartizează subdiviziunea *lirismului antisentimental* (Ioanichie Olteanu, Mircea Ivănescu, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Ion Bănuță, Leonid Romanescu). În fine, mai sînt și cîteva despărțăminte ad-hoc, create fie ad usum delphini (Marin Sorescu — *lirismul burlesc*), fie al unei perechi simbolice: Dimitrie Stelaru, Leonid Dimov, *lirism halucinant*, Miron Radu Paraschivescu, Romulus Vulpescu — *lirismul experimental* ... (enumerația nu e completă (n.n. — B.C.).

De la prima vedere ne atrage operația unor deplasări, caleidoscopice, fie și numai pentru jocul paradoxului. Cîte un poet s-ar putea plasa în trei-patru categorii, fără a se epuiza, altul ar figura mult mai profitabil în categoria imediat următoare etc. etc. Nu intenționăm să minimalizăm viziunea unui critic dotat și care a trebuit să lipsească un eșafondaj atît de arhitectural tocmai de contribuția poetică a lui Gh. Grigurcu (oare în ce categorie ... ?). În linii mari, contribuția sa se verifică, cu limitările inerente. Poezie scriu însă și criticii Ion Negoițescu, Matei Călinescu, Victor Felea, după cum fac critică Șt. Aug. Doinaș, Ilie Constantin și, la nevoie, Ion Gheorghe. Cînd Nichita Stănescu susține că rolul criticii este de a comunica, avem, în prima clipă, impresia unei

[16] Eugen Simion, *Prejudecata „științei"* (*fragmente critice*), „România literară", nr. 18 (30), 1969.

[17] G. Grigurcu, *Ipostaze lirice actuale*, „România literară", nr. 2 (14) 1969.

inversări de poziții, după cum, atunci cînd Matei Călinescu ne atrage atenția că, în creația sa, Nichita Stănescu deduce universul din structura poemului, nu ne putem împiedica să gîndim, tot pentru o clipă, că nici contrariul nu e atît de rău.

Nu este cazul să ne hazardăm prea departe în afirmarea existenței unei antipoezii, sprijinită de o anticritică. Poziția ar fi eronată și nu s-ar putea aplica decît pe porțiuni foarte restrînse, nesemnificative. Este vorba mai degrabă de o lărgire a ariilor, pe care actualele instrumente, fie lirice, fie critice, o slujesc încă nesigur, cu riscuri de confuzii. Cînd, în „Contemporanul, Paul Anghel a criticat „genul confuz", el s-a făcut interpretul unei categorii destul de largi de cititori, care, însă, nu au nici ele platforme manifeste. Mai matur ni s-a părut punctul de vedere al regretatului critic și profesor Vladimir Streinu, în împrejurarea unei conferințe cu profesorii de literatură : „Dacă literatura unor tineri nu corespunde cu ceea ce credem noi azi că e o realizare estetică, chiar pe aceștia noi trebuie în orice caz să-i așteptăm. Ei se află, desigur, în starea de ebuliție a unei vîrste, prin care toți am trecut, mai de curînd, sau mai demult : e fierbințeala tinereții, care cam amestecă valorile și mai cu seamă, de la un timp, subordonează estetica biologiei", și : „Dacă dăm deci peste un poet pe care nu-l înțelegem, să contăm pe durata carierei lui, pe familiarizarea noastră în noutatea propusă și să-i așteptăm întorsătura inevitabilă și fecundă a echilibrării în sine. Pe poeți e necesar să-i așteptăm, pentru că totdeauna o îndrăzneală nouă are puterea de a verifica chiar formele vechi. Cînd un tînăr anarhic se întoarce la disciplină, disciplinarea lui capătă o prospețime extraordinară [18]". În aceeași împrejurare, Ștefan Aug. Doinaș a preferat o poziție mai radicală : „ ... eu aș spune că poezia însăși este o limbă de neînțeles — limbajul poetic este un fel de boală a limbii obișnuite, o tumoare « metaforizantă », în care proliferează *alte virtuți* (subl. aut.) ale limbii decît cele ce țin de comunicarea propriu-zisă între oameni". Dar — și aici e lucrul cel mai important — ceea ce azi ni se prezintă ca un simptom de boală a limbii va constitui mîine tocmai semnul indubitabil nu numai al sănătății, ci chiar al vitalității și creșterii unei culturi. Anomaliile lingvistice de azi devin cu timpul figurile de stil exemplare ale unei lirici personale "[19].

Numai partizanii fixității limbii literare ar putea susține contrariul, însă lucrurile se prezintă mai complicat cînd e vorba de *limbajul critic*, cu ajutorul căruia își fixează, oricum, critica literară judecățile ei. Anomaliile limbajului critic nu credem că ar putea deveni figurile de stil exemplare ale zilei de mîine — dar prin aceasta nu îmbrățișăm un punct de vedere retrograd, ci ne manifestăm încrederea în acele noțiuni care, înainte de a se toci inevitabil, duc înainte o disciplină. Infuzia de termeni noi este inevitabilă, ca și confruntarea cu curente critice, filozofice eventual, pe care nu le putem prelua fără un examen ideologic profund și esențial. Avem, desigur, o lirică modernă, întocmai cum o definea Dumitru Micu : „Modernizarea nu înseamnă rupere de trecut. Și aceasta, nu din considerente subiective ci, pur și simplu, fiindcă o asemenea ruptură nu e

[18] Vladimir Streinu, *Poet și cititor*, intervenție la Consfătuirea cu profesorii de literatură din Capitală", „România literară", 16/28, 1969.

[19] Ștefan Aug. Doinaș, *Cititorul și receptarea poeziei moderne*, „România literară", nr. 17 (29), 1969.

posibilă. Trecutul e în noi, părinții sînt carne din carnea noastră, și a ne « omorî morții », cum cerea manifestul constructivist din 1924 ar fi tot una cu a ne autosuprima" [20]. Avem o critică tînără stăpînă pe concepte complexe, capabilă la rîndul ei să modereze tendința către intelectualism a acestei lirici, fără să-și abandoneze pozițiile ci, dimpotrivă, consolidîndu-și aparatajul științific, chiar fără să se formalizeze de o etichetă, poate împovărătoare. Acestei critici, marxism-leninismul îi ajută să stabilească relații fecunde între operă și lumea care a produs-o, înlăuntrul acelei identificări morale a scriitorului cu ființa poporului, care reprezintă poate cucerirea culturală cea mai de seamă a ultimelor decenii. Cerința principală a unei estetici marxiste, sinceritatea în artă, atitudinea etică, civismul artei potențează egal lirica și critica ei, diferențiindu-le după domenii, într-o relație dialectică de contrarii, încărcată de posibilități și de făgăduințe. Revine celei mai tinere generații de critici, care beneficiază de clarificarea unor concepte esențiale, să valorifice ceea ce putem numi o moștenire critică. Studiilor referitoare la Maiorescu și Lovinescu le pot urma altele care să cerceteze critic-constructiv și perioada dintre 1945—1960, spre a găsi acolo, în procesul de eliminare și clarificare a unor concepte, și îndemnul unei noi critici de directive, ferită de ravagiile dogmatismului, dar tot atît de zeloasă de prerogativele ei, cum a fost aceea. Desigur, răspunderea criticii va fi sporită, rangul îi va crește paralel însă și ea va cruța lirica românească de la o stagnare pe care ar putea-o provoca însăși eflorescența ei actuală, consemnată de critică, aplaudată și încurajată, încă prea puțin condusă prin acele hățișuri teoretice în care riscă să se sleiască, dacă se va orienta singură.

Critica tînără nu are de ce să se teamă, perioada doriană aparține istoriei literare, iar ei, criticii tinere, îi aparține hotărîrea de a se manifesta atic sau alexandrin.

[20] Dumitru Micu, *Lirismul pe coordonate istorice*, „România literară", nr. 18/1969.

DE CE ROMAN?

ROXANA SORESCU

O încercare de perspectivă asupra prozei ultimului deceniu are de înfruntat, în primul rînd, o cantitate de hîrtie tipărită care îngreuiază, dacă nu deviază, selecția. Așezarea valorilor se alcătuiește, desigur, mai devreme sau mai tîrziu, prin lucrarea combinată a criticii scrise și a celei orale, iar în articolele de bilanț se vorbește cu mai multă sau mai puțină îndreptățire de zece-cinsprezece titluri, reprezentative pentru cîteva direcții de înaintare. O primă constatare, izvorîtă din privirea de ansamblu, ni se impune totuși : romanul original contemporan se măsoară nu numai pe scara valorilor alcătuită în vremea apariției sale, ci, într-un fel, prin judecata valorică absolută, care consideră opera în perspectiva întregii dezvoltări a literaturii române, și de multe ori chiar în perspectiva literaturii universale, mai mult sau mai puțin contemporane. Opinia asupra producției epice actuale se alcătuiește într-un climat de reluare a valorilor statornicite, de rejudecare și reconsiderare a lor, într-o perspectivă istorică de care deceniul anterior s-a privat adesea. Valorile epice, ca și celelalte, nu se mai stabilesc în funcție de și pentru o conjunctură ci prin raportarea la producții similare consacrate de timp și de majoritatea voturilor critice. Cu aceasta, chiar punctul de pornire al producției critice se situează deasupra circumstanțelor înguste, favorizante poate la un moment dat, cu relieful șters însă de scurgerea vremii. Dacă din bilanțul deceniului șase nu rămîn decît puține titluri și, poate, și mai puține nume statornice de autori (în afara lui G. Călinescu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, M. Sadoveanu prin producția anilor tîrzii, cîți alții s-ar mai putea adăuga?), deceniul șapte cunoaște o eflorescență, adesea derutantă, a romanului. Nu este vorba numai de continuarea activității autorilor consacrați, precum M. Preda, Z. Stancu, E. Barbu, și de apariția, cu o forță clocotitoare și revendicativă, ce-i așază dintr-o dată în prima linie, a unor autori recenți, de mare succes la critică și la public, precum Al. Ivasiuc, N. Breban, Fănuș Neagu, Petre Popescu, D. R. Popescu, Radu Petrescu, ci și, pe de o parte, de reînnoirea vigorii epice a scriitorilor de mai mare sau mai mică notorietate în epoca dintre războaie, scriitori ce-și publică perseverent

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 287–291, BUCUREȘTI, 1971

ediţiile revăzute ale vechilor opere sau dau la iveală producţii inedite, iar, de pe altă parte, este vorba de o excepţională dezvoltare a speciei romaneşti în producţii, dacă nu chiar de prima mărime, alcătuind totuşi fundalul unei literaturi şi dînd tonul unei epoci. În aceste romane se încearcă o diversitate de procedee şi de tehnici, se abordează o multitudine de teme care dau spiritului senzaţia reconfortantă a dificultăţii de a alege. Aceşti autori, adesea la prima sau la primele lor cărţi, au ingeniozitatea şi preocuparea pentru meserie a romancierului profesionist, au adesea acuitate psihologică şi forţă de evocare şi n-ar fi cu neputinţă ca dintre ei să se aleagă linia de frunte a romancierilor viitorului. Citäm, după hazardul lecturilor proprii, numele lui Virgil Duda, Alice Botez, Mircea Ciobanu, Al. Piru, Adriana Iliescu, Bujor Nedelcovici, Banu Rădulescu, Maria-Luiza Cristescu etc., făcîndu-ne o datorie de onoare din a considera acest „et caetera" poate chiar mai cuprinzător decît este în realitate.

Neliniştitoarea, pentru literatura română, întrebare : de ce nu avem roman? şi-a pierdut obiectul. Poate că întrebarea vremii noastre ar trebui să fie : de ce nu avem nuvelă? Pentru că, în afara cîtorva fericite dar rarissime excepţii, povestitorii încep să fie tot mai puţin numeroşi printre scriitorii noştri... Iar răspunsul la întrebare, adevărat ca orice paradox substanţial, este : pentru că avem roman. Este un mod de a spune că multe dintre romanele de mai mică audienţă conţin nu mai mult decît materia unei nuvele, uneori chiar şi mai puţin. Că din această substanţă, nu mediocră, dar insuficientă, s-a putut prelucra o scriere care să poată fi fără reţinere supranumită roman este un semn că stăpînirea şi atenţia acordată *procedeelor* epice devin mai însemnate chiar decît materia epicii. În epoca de predominare a spiritului critic pe care o trăim, predominare manifestată printr-un elan destructiv îndreptat împotriva tuturor formelor literare consacrate prin utilizarea generală, manifestat prin reinventarea lipsei de legi şi a libertăţii de procedee, adesea mai tiranice decît toate procedeele epice, asistăm totuşi, în literatura română, la apariţia acelor producţii în proză ale căror caracteristici formale şi dimensiuni tipografice îndreptăţesc numele de roman. Iar romanele de primă mărime ale epocii sînt construite, toate, după legile solide ale speciei. Cu romanele ce şi-au cucerit consacrarea prin complexitatea problemelor şi adîncimea abordării lor, ca şi printr-o bună parte dintre romanele, „de fundal", solid încheiate după procedee de construcţie acceptate, literatura noastră străbate în aceşti ani etapa romanului. Este un bun pretext de studiu asupra vîrstelor literaturii şi a modalităţilor ei de maturizare. Comparaţia cu perioada interbelică ni se impune. Şi atunci am asistat la ţîşnirea, adesea imprevizibilă, a producţiei romaneşti, dar acolo orientată pe cîteva direcţii statornicite şi justificabile prin domeniul de referinţă : romanul ţărănesc, reflectînd realităţi sociale fundamentale, romanul de război, corespunzător dramaticei realităţi istorice, romanul citadin, reprezentat mai abundent, dar cu realizări de mai mică însemnătate decît romanul ţărănesc, de unde impresia de slabă viabilitate a lui, toate categoriile mai sus-citate avînd tendinţe mai accentuat sau mai puţin accentuat sociale, şi, în sfîrşit, romanul psihologic, calificare bazată pe modalitatea abordării tematicii şi nu pe conţinutul ei, ceea ce explică deasa interferare a sferelor de clasificare.

(Sîntem, desigur, conştienţi de slăbiciunile acestei categorisiri largi, suferind de schematismul inerent oricărei clasificări, aşa cum am fost conştienţi de primejdia împărţirii romanelor contemporane după criteriul valoric, neputînd invoca drept scuză decît frecvenţa procedeului, utilitatea lui pentru discuţia pe care dorim s-o deschidem şi, de ce nu, faptul că nu contrazice în linii generale ierarhiile stabilite de opinia publică a criticii în funcţiune.)

Procesul contemporan demn de salutat nu este numai lărgirea sferei tematice, ci şi diversificarea, pînă la contradicţie, a procedeelor de construcţie a romanului. Epicul contemporan manifestă tendinţe de proliferare, autodevorîndu-şi formele reduse şi amănunţindu-şi, pînă la ameţire, procedeele. Cu materia unei schiţe de Brăescu se scrie astăzi o nuvelă psihologică. În scris, scriitorul şi cititorul, altfel oameni grăbiţi şi împinşi mereu înainte de secolul vitezei, gustă pe îndelete tihna întoarcerii chestiunilor literare sau literaturizate pe toate feţele. Nu este în această constatare nici o urmă de îngrijorare sau de reproş (şi chiar de-ar fi, ar avea oare vreun alt efect în afara ridicolului implicat?). Dorind însă să trecem în revistă dezvoltarea prozei ultimului deceniu am observat că ea se suprapune, pe cea mai mare întindere a suprafeţei sale, cu dezvoltarea romanului. Am căutat, printre lecturile noastre (evident, nu atotcuprinzătoare, dar animate de dorinţa de a nu scăpa nimic semnificativ), reprezentanţii nuvelei. Şi am descoperit că numai Ştefan Bănulescu (care şi-a publicat în acest deceniu producţia) şi Nicolae Velea n-au devenit încă romancieri. *Încă* înseamnă că n-au publicat deocamdată nici un roman, nu că nu l-au şi scris.

În epoca disoluţiei, în Occident, a legităţilor romanului, în literatura română asistăm la frenezia romanului clasic, adică nu în contradicţie marcată cu tradiţia speciei. Frenezie care include şi producţia ce demolează legile consacrate, dar care o face să pară neînsemnată sub abundenţa epicului riguros. Imposibilitate de a ne sincroniza înainte de a parcurge toate etapele? Semn de vitalitate a unei literaturi tinere? Explicaţiile referitoare la domenii extraestetice pot fi, desigur, mult mai numeroase şi susţinute pe rînd cu egală îndreptăţire. Preferăm să căutăm un răspuns în analiza modului în care s-au perfecţionat procedeele de construcţie a romanului, adică într-o caracteristică internă a speciei.

Vechii, şi des citatei, dihotomii a lui Ibrăileanu în legătură cu romanul de creaţie şi romanul de analiză cu greu i s-ar mai putea alege astăzi exemplele. Pentru că, explicit sau implicit, creaţia se subordonează analizei, devenită motor şi factor predominant al romanului modern. Evenimentul povestit nu-şi mai află rostul decît în perspectiva unei psihologii sau a unei teze sociale. Plăcerea povestirii în sine, pentru frumuseţea ei de poveste, s-a subordonat nevoii de demonstraţie şi de justificare psihologică.

Aparent judecînd, cea mai ilustră contrazicere a celor afirmate mai sus o constituie Marin Preda, excelent povestitor, ale cărui romane se citesc pe nerăsuflate, o dată şi încă o dată, pentru că autorul ştie să construiască o intrigă şi să-i mînuiască personajele, să le lase să-şi desfăşoare propria lor existenţă. O privire mai atentă dezvăluie în Marin Preda un fin experimentator de procedee. Interesat, în partea a doua

a *Moromeților*, ca și în *Intrusul*, de reflectarea transformărilor sociale într-o conștiință recent desprinsă din clasa țărănească, care se vede în situația de a-și adapta sistemul moral la împrejurări mereu noi, fără tradiție, ca și de ridicarea unei noi intelectualități ce-și creează, în procesul de stabilizare a locului ei social, probleme necunoscute generațiilor anterioare, M. Preda se preocupă de procedeele de obiectivizare a realității subiective a personajului. Evenimentele se reflectă într-o conștiință centrală, Niculaie Moromete, sau Călin Surupăceanu, conștiință ce impune povestirii propriului ei ritm și propria ei viziune. Sub aparența relatării obiective se ascunde o înfrigurată căutare a individualității complete, autorul neimaginînd de fapt decît un singur personaj și nefiind interesat decît de reflectarea lumii în conștiința acestui personaj. Procedeele stilistice (Marin Preda este un maestru al stilului indirect liber) și de construcție se subordonează acestui țel. *Risipitorii* demonstra că autorul este și un maestru al tehnicii contrapunctice, împletind două sau trei povestiri simultane într-un roman unic, dar procedeul de subiectivizare deghizată în epic obiectiv rămînea același.

Eugen Barbu își păstrează gustul și talentul pentru pitoresc, suculența limbajului și excepționalul dar de evocare, cunoscute din *Groapa*, pe care însă le strămută într-un timp istoric, adăugîndu-le apetența pamfletară și o anume „melanholie" a dezvoltării ciclice, a revenirii perpetue a cîtorva tipuri caracteristice. *Princepele* împodobește cu fast (adecvarea istorică nu este aici cea mai importantă), cu popasuri voluptoase în descrieri și-n dialoguri cu înțeles de taină, trupul unei povești altfel lineare.

Nicolae Breban, după lunga povestire caracterologică *Francisca* și cele trei povestiri paralele, unificate pe temeiul implicațiilor existențiale, în romanul *În absența stăpînilor*, creează cu *Animale bolnave* prima sa operă ce pe drept poate purta numele de roman. O intrigă bine condusă, profunzime caracterologică, cîteva tipuri demne de reținut. Acest roman, respectînd regulile de mister ale genului polițist, este și prima creație a autorului care respectă cerințele speciei, cele dintîi fiind povestiri bine deghizate.

Alexandru Ivasiuc evoluează cu siguranță și el spre roman, cea de-a patra carte a sa, *Păsările*, refuzînd eseistica, de extrem interes intelectual, dar nu mai puțin antiepică, din primele sale lucrări. Și aici, ca și la Marin Preda și la Nicolae Breban, tehnica este a povestirilor paralele, care, reunite, dau senzația de autentic și a căror legătură este realizată de personajul silit de împrejurări să circule prin mai multe medii. De astă dată însă, Liviu Dunca nu este menit să realizeze numai o unitate, ci este conceput și ca element al unei antiteze. Pentru că *Păsările* propune o meditație asupra modalităților de a rezolva problema conducerii în diferite etape ale dictaturii proletariatului. În ficțiunea românească, individualizantă, intelectualul care a asistat la brutalitățile lipsite de logică umanitară ale primei etape nu se mai poate adapta la cea de-a doua, cînd puterea devine o chestiune de capacitate organizatorică, cu elementul subiectiv inerent. De aceea el se asociază firesc cu visătoarea eliminată și ea dintr-un proces prea dur, perechea opunîndu-se cîștigătorilor, iar cele două povestiri, a lui Dunca și a Margaretei, a

lui Vinea şi a Victoriţei, legîndu-se mai strîns prin antiteză decît prin succesiune.

Radu Petrescu şi Petru Popescu scriu şi ei romanul unei individualităţi ; Radu Petrescu, mai calm şi mai ascultător faţă de modelele consacrate, conducîndu-şi eroul din adolescenţă pînă la consumarea experienţei fundamentale a tinereţii sale, experienţa iubirii în sine, fără finalitate şi fără perspectivă, cu dispariţia căreia se încheie nu numai o anumită etapă a existenţei, ci existenţa însăşi într-o anumită etapă a ei ; Petru Popescu, mai dramatic, mai nervos şi mai concentrat, îşi pune subiectul în situaţia-limită de a trăi cu gîndul permanent al morţii şi de a consuma, cu tragismul conţinut în fericirea irepetabilă, trăirile epuizante ale unei iubiri depline. Romanele ambilor autori se pot schematiza uşor : el şi ea şi povestea dragostei lor, cum moare această iubire sau cum moare el pe culmile acestei iubiri.

Dintre romancierii mai interesanţi prin procedee decît prin invenţie, Alice Botez experimentează monologul interior şi tehnica fluxului de conştiinţă, Mircea Ciobanu — relativizarea, pînă la obscurizare, a expunerii, Al. Piru — imposibilitatea stabilirii adevărului psihologic, adoptînd tehnica ingenioasă a repovestirii aceloraşi întîmplări de două ori, o dată din punctul de vedere al celui direct implicat, lacunar, subiectiv şi contorsionat, a doua oară — din punctul de vedere al naratorului omniscient, povestire completă, dar fatalmente seacă, scăpînd mişcările psihologice mai subtile.

Am putea continua cu această enumerare, necesarmente schematizantă, a exemplelor. Ele ne interesează însă în calitate de cazuri reprezentative pentru o anumită linie de dezvoltare a romanului românesc. Abundenţă de roman — desigur. Dar de un anume tip de roman : romanul individualităţii, al personajului unic, pus în situaţiile fundamentale ale existenţei (opţiunea socială, iubirea, moartea), romanul tipului care reflectă prin sine lumea şi personajele ei, romanul subiectivităţii deghizate în epic. Celălalt tip frecvent este al romanului alcătuit din povestiri paralele, cu relativă independenţă reciprocă, dovedind adesea multă pătrundere psihologică şi mai mult ingeniozitate de construcţie decît cuprindere simultană a manifestărilor existenţei. Acestea nu sînt numai tipurile cele mai frecvente, ci şi cele mai prizate de critică, dovadă că romanul-frescă al Elenei Iordache-Streinu, *Păuna şi copiii ei*, s-a bucurat de mică audienţă.

Am considerat mai înţelept să nu tragem concluzii, întrucît ne aflăm în faţa unui fenomen în plină transformare şi perfecţionare.

UNITATEA CULTURII NOASTRE POPULARE ȘI STADIUL EI ACTUAL

OVIDIU PAPADIMA

România de astăzi înfățișează spectacolul interesant și puțin obișnuit al unui popor angajat ferm într-un foarte accelerat și amplu proces de industrializare și urbanizare, în timp ce cultura sa de tip folcloric atestă o excepțională viabilitate, formele ei de viață acoperind încă aproape întreaga suprafață a țării. Totodată, legăturile dintre această cultură populară și cultura citadină, modernă, nu au fost niciodată rupte sau aproape întrerupte, în trecutul apropiat, cum s-a întîmplat în multe dintre țările care au trecut în secolul XIX prin etapa aceasta a industrializării și urbanizării. Dimpotrivă, cultura română modernă — atingînd într-un timp relativ scurt nivelul mondial al cuceririlor științei, artei și tehnicii — și-a căutat, de la început și mereu, temeliile în cultura populară, și-a aflat puncte de plecare, seve de viață, stimulente și moduri de realizare în forme proprii, specific naționale, în formele de viață ale acestei culturi. Fenomenul în sine nu e singular, ci se întîlnește în toate culturile naționale, în perioadele de constituire și afirmare a lor. Puțin obișnuite sînt însă amploarea, intensitatea și durata lui. Elementul decisiv a fost, în acest proces, neobișnuita vitalitate a culturii de tip folcloric a poporului român. La rîndul ei, ea a fost potențată de o serie de factori istorici, dintre cei mai importanți. În primul rînd, trebuie să însemnăm marea ei vechime și puternica ei continuitate, ca și accentuata ei unitate, pe suprafața pămîntului românesc, cu mult înainte de nașterea poporului român. Altitudinile spirituale ale strămoșilor ei începuturi sînt indicate elocvent prin opere de artă preistorică, precum e celebra statuetă de lut ars a *Gînditorului de la Hamangia* — prefigurînd cu milenii înainte *Gînditorul* lui Rodin — descoperită în ansamblul unor figurine de plastică antropomorfă, feminine, datînd din cultura neoliticului mijlociu de pe teritoriul Dobrogei. Iar în ceea ce privește continuitatea ei, există documente tot atît de grăitoare. Ca să rămînem în domeniul plasticii preistorice, vom aminti *Hora de la Frumușica* — numită astfel după localitatea din vestul Moldovei unde a fost aflată — aparținînd culturii neolitice de tip Cucuteni, din mileniile III—II î.e.n. Această operă plastică reprezintă femei săltînd în

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 293–298, BUCUREȘTI, 1971

cerc, umăr lîngă umăr, la fel ca în *hora* românească. Această horă — îmbinînd voioşia cu un sentiment sărbătoresc al existenţei, marcat prin ţinuta şi ritmul solemn, hieratic — este dansul popular cel mai iubit pînă astăzi şi e răspîndit pe întreaga întindere a pămîntului românesc. Astfel, dacă numele aminteşte de *chorea* — dansul în cerc al vechilor greci şi al latinilor —, realitatea lui e mult mai veche în Ţara Românească şi existenţa lui plenară a răzbătut — ca imagine sacrală tradusă prin personaje laice — pînă şi în picturile care împodobesc unele dintre vechile biserici româneşti. Între cîntecele cu caracter magic-ceremonial, cu scene de viaţă profană văzute într-o perspectivă ideală, ca prefigurare a fericirii dorite pe pămînt, intonate pe melodii cu un evident caracter arhaic, în timpul sărbătorilor Crăciunului, se afla şi un *Colind al cerbului*. În textul lui poetic, cerbul şi căprioarele lui se plîngeau că vînătorii vor veni cu moarte asupra lor şi din oasele lor vor alcătui schelăria casei, cu pieile lor o vor înveli şi cu sîngele lor o vor zugrăvi. Dar aceste case nu sînt decît figurarea artistică a unor bordeie ale vînătorilor de mamuţi, din preistorie, descoperite recent în vecinătatea pămîntului românesc. Numele doinei — melodia cea mai iubită şi mai răspîndită în cîntecul popular românesc — aminteşte în forma transilvăneană *daina*, termenul indo-european : zendicul *daénâ*. Toate aceste fapte demonstrează nu numai vechimea, dar şi continuitatea vie a culturii dacilor — integraţi în aria largă a culturii tracice —, cu rădăcini străvechi în preistorie şi consolidată prin puternica infuzie a culturii populare latine, în urma cuceririi Daciei de către romani, ca şi prin aceea mai veche, a culturii marilor şi înfloritoarelor cetăţi eline din Dobrogea : Histria, Tomis, Callatis. Forţa de viaţă şi altitudinea acestei culturi preromâne au făcut ca ea să se menţină — generînd mereu noi forme, nuanţate de specificul poporului român — pînă în zilele noastre, ca un complex masiv, permanent legat de existenţa cotidiană, şi nu ca o simplă tradiţie inertă. Observaţia empirică asupra naturii, proza narativă a tradiţiilor şi legendelor, cîntecul liric şi epic, descîntecul, ghicitoarea, proverbul şi zicătoarea au însoţit continuu viaţa omului, din leagăn pînă la mormînt, atît prin riturile de trecere : la naştere, intrarea în viaţa socială, nuntă şi înmormîntare, cît şi în momentele de muncă şi singurătate, în traiul de toate zilele. Basmul, de exemplu — această specie folclorică atît de ferm şi universal constituită — îşi datorează existenţa amplă şi bogată în valori artistice, pe pămîntul românesc, nu numai plăcerii de a povesti, rămasă încă vie în sufletul omului din popor de aici, la orice vîrstă, dar şi credinţei persistînd pînă nu de mult că spunerea unei poveşti e o faptă bună, ferind casa unde se ascultă de tot felul de primejdii ale întunericului nopţii. Adolf Schullerus—cunoscutul etnograf german din Transilvania, autorul nu mai puţin cunoscutului *Verzeichnis der rumänischen Märchen* (1928), din colecţia *Folklore Felows Communications*, care continuă şi astăzi la Helsinki, în Finlanda— se pronunţa astfel, în 1901, despre basmul românesc : „In keines Volkes volkstümlicher Literatur — auch im Italienischen und Griechischen nicht — ist der reiche Schatz der aus mythischen geflossenen spätantiken Novellendichtung so treu und so unmittelbar von mythischer Anschauung durchgesetzt erhalten, als in den rumänischen Märchen". Iar în 1930 — în *Siebenbürgisches Märchenbuch* — Schullerus caracterizează astfel

basmele româneşti, în comparaţie cu cele săseşti şi maghiare din Transilvania : „Völlig in und mit seinen Märchen lebt der rumänische Erzähler. Er weisst dass das Erzählte für seine Zuhörer nicht nur Unterhaltung, sondern sittliche Erziehung, ja Erbauung ist. Darum unterlässt er nicht, die Geschichte durch allgemeine Erfahrungssätze und Sittenregeln zu unterbauen und die Wucht des Schlussergebnisses vorzubereiten". Această legătură intimă cu viaţa — atît a trecutului îndepărtat, cît şi a prezentului — îi dă basmului românesc o bogăţie artistică subliniată de Schullerus : „Unter den siebenbürgischen Märchen sind darum stilistisch und in der ganzen Anlage die rumänischen Märchen am meisten durchgearbeitet. Man merkt im bösen und im guten Sinne, dass sie eine lange Überlieferung hinter sich haben". Aceeaşi observaţie o însemnează şi cu privire la legendă : „Auch die Fülle von Schöpfungslegenden und Entstehungslegenden der Tiere und Pflanzen, der Eigenzüge einzelner Menschen und Tierarten in Gestalt, Gebärde, Charakter, knüpfen die Auschaung der Gegenwart an der in der Phantasie erschauten Ursprung und machen auch diesen unmittelbar lebendig".

Afirmaţii similare se pot formula despre întreg folclorul românesc, bineînţeles cu nuanţările impuse de specificul fiecăreia dintre speciile lui. Desigur că civilizaţia modernă a început — încă din secolul XIX, ca pretutindeni — să-şi facă simţită presiunea asupra lui. Funcţiile lui magic-rituale au început să descrească şi, în consecinţă, şi speciile generate de aceste funcţii. Folclorul cu caracter predominant incantatoriu — descîntecele de orice fel şi mai ales acelea de conjurare a forţelor naturii — şi-a diminuat treptat rolul, în raport cu pierderea încrederii în eficienţa lui. Unele specii — precum *caloianul*, rit pentru încetarea secetei — au dispărut aproape în întregime ; altele au devenit simple spectacole burleşti — precum *paparudele*, rit pentru invocarea ploilor. Influenţa formelor de viaţă modernă s-a resimţit şi asupra acelor specii mai puţin sau chiar deloc legate de străvechile funcţii magice. Basmul, bunăoară, şi-a restrîns sfera de ascultare în lumea adulţilor, în timp ce povestirea cu trăsături fantastic-superstiţioase, dar legată de viaţa cotidiană, şi-a păstrat întreaga ei putere de circulaţie şi de impresionare a auditorului. În domeniul cîntecului epic, baladele cu caracter mitic-fantastic sau arhaic-eroic — care se intonau la *masa mare*, ospăţul principal în cadrul ceremonialului complex al nunţii — n-au mai acoperit, ca forme de viaţă, întreaga suprafaţă a ţării, continuîndu-şi existenţa plenară în anumite zone, unde se formaseră de obicei şi puternice centre lăutăreşti, caracterizate adesea şi prin stiluri deosebite, în recitarea lor însoţită de melodie. Aceste centre se află, în general, în ţinuturile sudice ale României. În rest, se constată o dezvoltare accentuată a baladei nuvelistice şi a jurnalelor orale, narînd tragice întîmplări familiale, accidente neobişnuite etc. S-a ivit chiar — e drept, destul de rar — tendinţa unora dintre purtătorii şi creatorii de folclor de a se desprinde din forma anonimă a circulaţiei orale, fără însă a părăsi tiparele stilistice ale creaţiei folclorice. Ei îşi consemnau în scris, în caiete, producţiile, sub semnătură, şi încercau chiar să le publice, în foile destinate în primul rînd sătenilor, în cele transilvănene mai ales, cum a fost „Foaia poporului", anexă la „Tribuna" din Sibiu.

Toate acestea constituiau însă fenomene secundare, fără o prea accentuată forță de amplificare. În masivitatea complexului său, folclorul românesc își păstra marea putere de viață și rolul său predominant în viața maselor. Nu numai poezia, cîntecul și dansul, nu numai proza epică, proverbul și zicătoarea, dar și majoritatea domeniilor științei și filozofiei populare — astronomia, meteorologia, cosmogonia, zoologia, botanica, medicina, chimia și fizica chiar — nu numai că și-au păstrat aproape întreg tezaurul de observații empirice asupra naturii și omului, dar au continuat să ocupe un loc de seamă în viața de toate zilele, ca procedee tehnice rudimentare în mica industrie țărănească, în gospodărie și în familie.

La aceasta a contribuit al doilea factor — pe lîngă vechimea și forța de viață a folclorului —, și anume caracterul predominant agrar al economiei în România. Pînă în ajunul celui de-al doilea război mondial, locuitorii satelor reprezentau aproape patru cincimi din populația țării, ocupîndu-se în majoritate cu agricultura și păstoritul. Fărîmițarea proprietății țărănești și dezinteresul majorității marilor moșieri față de aplicarea științei moderne în agricultură — provocînd rămînerea la modurile milenare ale plugăritului și păstoritului — au făcut ca în viața satelor să se producă puține modificări de structură. Organizarea defectuoasă a școlilor și lipsa aproape totală a învățămîntului mediu la țară au dus, pe de o parte, la o pondere serioasă a analfabetismului în țărănime, iar pe de altă parte la lipsa foarte accentuată a unor forme de viață intelectuală la sate, în afara străvechii culturi populare. Toate acestea nu numai că au facilitat, dar chiar au impus persistența masivă și strălucitoare a formelor de viață folclorică, în pofida procesului inerent de diminuare a lor, și chiar a dispariției unora, așa cum am arătat. Chiar orașele — puțin industrializate față de posibilitățile țării, ca să nu mai vorbim de modestele tîrguri din provincie — au continuat să fie centre de viață folclorică. Culegeri de literatură populară de cea mai mare importanță — precum *Basmele și legendele românilor*, de Petre Ispirescu, sau *Poezii populare române*, de G. Dem. Teodorescu —, apărute în ultimele decenii ale secolului XIX, și-au extras majoritatea materialului lor chiar din capitala României, din București.

După cel de-al doilea război mondial și după instalarea puterii populare în România, situația a început să se schimbe fundamental. Ponderea populației urbane s-a dublat, ajungînd aproape de 40%, bineînțeles, nu numai prin sporul obișnuit al natalității, ci și prin afluxul de populație rurală, aceasta scăzînd la proporția de circa 60%. Dar chiar în sînul populației rurale s-au produs modificări profunde de structură. Dezvoltarea învățămîntului de cultură generală la sate, pe de o parte, mecanizarea agriculturii și silviculturii, pe de alta, au făcut ca contactul maselor rurale cu civilizația și cultura modernă să sporească în mod covîrșitor. Să ne gîndim că, dacă în anul 1965 frecventau 3 761 563 de copii și adolescenți cele 16 569 de unități de învățămînt, în cincinalul care s-a încheiat această cifră a sporit mult. În anul școlar 1971 se încheie generalizarea învățămîntului obligatoriu de cultură generală, care a fost absolvit în anii 1966—1970 de 1 507 000 de elevi. În ceea ce privește liceele de cultură generală și de specialitate, ne interesează aici mai mult cele din urmă — silvice, agricole, sanitare, economice, indus-

triale și pedagogice —, deoarece prin specificul lor își au sediul cu deosebire în mediul rural și în micile localități urbane. Aceste licee, în număr de 226, înființate începînd cu anul școlar 1966—1967, sînt urmate în prezent de 118 000 de elevi. În anul școlar 1970—1971 există la sate 13 205 școli și licee de cultură generală, cu 2 007 217 elevi și cu 110 499 de profesori și învățători. În 1970, cifra abonamentelor la radiodifuziune și radioficare s-a urcat la 3 075 000, iar a celor de televiziune la 1 484 000. Pentru acești abonați s-au difuzat în acest an 3 200 ore-program de radio și 1 667 ore-program de televiziune. În cincinalul încheiat s-au editat 19 000 de titluri de cărți, într-un tiraj total de 348 000 000 de exemplare. Rețeaua bibliotecilor publice s-a mărit și s-a îmbogățit, totalizînd în 1969 peste 111 000 000 de exemplare. Spectacolele cinematografelor — multe dintre ele astăzi și la sate — au fost vizionate în cincinalul 1966—1970 de 103 000 000 de spectatori. Amintirea acestor cifre aici este necesară pentru a înțelege ce s-a întîmplat cu cultura populară românească — cu folclorul în special — în aceste împrejurări cu totul noi de viață. În mod normal, folclorul trebuia să fie strîmtorat — pînă aproape de condamnarea la dispariție — în fața acestui aflux, puțin obișnuit de intens și rapid, al civilizației și culturii citadine în masele rurale, care oricînd și oriunde au fost cele mai credincioase și mai vii păstrătoare ale lui. În realitate, lucrurile nu s-au petrecut întocmai așa. E drept, funcțiile lui magic-rituale s-au redus considerabil, în unele cazuri pînă la dispariția totală, precum s-a întîmplat cu descîntecele. De asemenea, s-au redus funcțiile științei populare, fiind înlocuite prin aplicarea în viață a cunoștințelor dobîndite prin toate formele de răspîndire masivă a științei moderne, pe care le-am amintit. Însă atașamentul maselor față de cultura lor de tip folcloric și puterea ei de adaptare la fluxul istoriei — demonstrată timp de milenii prin însăși permanența ei ca formă de viață a sufletului lor — au menținut-o în ființă și de astă dată. Bineînțeles, procesul de evoluție a fost accelerat mai mult ca niciodată, pînă la transformări de structură și de funcții adesea. Direcțiile în care se efectua evoluția folclorului sub presiunea civilizației și culturii citadine — vizibile încă în trecutul apropiat — au căpătat accente neobișnuit de puternice, au devenit fenomene de masă, cu tendință de generalizare adesea. Funcția magic-rituală a dispărut aproape. Funcțiile lui ca hieroglifă, ca formă concretă de expresie a unui moment sufletesc într-un cadru social dat — de multe ori în trecut valabile numai pentru o anumită zonă folclorică, uneori numai pentru un grup de localități apropiate sau chiar numai pentru un singur sat — s-au redus simțitor. În același timp s-au manifestat mai liber și mai larg trăsăturile de universalitate ale folclorului, fie ca expresie a sufletului omenesc de pretutindeni și de totdeauna, fie ca expresie a structurii psihice specifice întregului popor românesc. Acest proces se observă cu deosebire în lirică, a cărei pondere în raport cu celelalte ramuri ale folclorului a crescut, firesc. Astfel, dacă specii cu o funcție limitată au dispărut, precum cîntecele de jale ale omului între „străini" — adică dus de valurile vieții departe de ai săi, de satul natal, de familie — sau cîntecele de plîngere ale ostașilor români de dincolo de Carpați, purtați departe sub steagurile Imperiului habsburgic, din care făcea parte și Transilvania pînă în 1918 — cîntece pe care le-au menținut în viață, și după acest an, condițiile

în care se făcea armata în cadrul României întregite —, alte specii, precum cîntecul de dragoste, cîntecul ca expresie a bucuriei de viață, se desfășoară în toată amploarea posibilă.

Degajîndu-se astfel treptat de funcțiile conexe, folclorul românesc contemporan se dedică din ce în ce mai mult rolului de a fi înainte de toate un fenomen artistic, operă de artă. Tinde a fi din ce în ce mai mult spectacol. Adică în interiorul fenomenului folcloric se produce diferențierea între *actori*, în sensul larg al cuvîntului, și *spectatori* — fenomen care în tradiția sa milenară era foarte puțin aparent. Creatorii și purtătorii de folclor se urcă pe scenă sau se comportă ca și cum ar fi pe scenă. Sau tind să evadeze și altfel din anonimatul specific folclorului, afirmîndu-și personalitatea prin alegerea unei tematici în afara celei tradiționale, însă păstrînd tiparele stilistice obișnuite creației orale. Tind, adică, să se comporte în felul creatorilor de artă citadini, care-și semnează opera și vor ca ea să aibă pecetea eului lor, publicînd-o sau ca și cum ar publica-o. Firește, în aceste manifestări cu caracter de spectacol, vioara primă o dețin cîntecul liric și dansul. Dar există și frecvente cazuri cînd cîntăreți de balade și povestitori populari apar pe estradă, pe ecranele televiziunii și se aud la radio. Pînă și obiceiurile — cele de nuntă mai ales, dar și acelea legate de anumite sărbători agricole, sau de zilele festive ale Crăciunului și Anului Nou — sînt desprinse de rosturile lor din viața trecutului și apar pe scenă, ca fapte de artă. Aici trebuie să se supună legilor scenei, devenind un alt fel de spectacol decît acela pe care îl oferea viața satelor însăși. Ele capătă caracterul de „suite", foarte apropiat de acela al baletului romantic. Chiar marile reuniuni sărbătorești, în anumite locuri și la anumite date calendaristice — precum *nedeile*, întîlniri străvechi ale populației păstorești de pe versantele și văile unui masiv de munți —, încep să aibă de asemenea trăsături de spectacol, prin participarea echipelor artistice de amatori, care își aduc contribuția la estetica și divertismentele reuniunii, prin apariția lor pe estrade improvizate sau, simplu, în mijlocul participanților. Micșorarea din ce în ce mai accentuată a diferențelor de civilizație și cultură dintre sat și oraș își are astfel corespondentul în apropierea lentă, dar inevitabilă, a culturii populare de cultura citadină.

REVISTA „CULTURA PROLETARĂ"

STANCU ILIN

În condiţiile grele ale ilegalităţii, în care fusese aruncat Partidul Comunist Român în 1924, se punea problema diversificării legăturii partidului cu masele, atît în planul politic, cît şi în cel ideologic şi cultural. Partidul avea un organ al său, „Lupta de clasă", însă se difuza greu, pentru că era ilegal şi nu ajungea să cuprindă cercuri mai largi de cititori. Condiţiile erau deosebit de dificile atît prin accentuarea reacţionarismului puterii de stat burghezo-moşiereşti, care se opunea, prin toate mijloacele, difuzării ideilor democratice şi comuniste, cît şi datorită unor confuzii ideologice existente în interiorul partidului recent creat. Dar exista o direcţie, o preocupare şi o dăruire din partea multor militanţi devotaţi cauzei clasei muncitoare, care au îndrumat cu pasiune munca din domeniul presei şi al propagandei de partid.

„Desfăşurîndu-şi activitatea în condiţiile ilegalităţii, partidul comunist a împletit munca ilegală cu cea legală, creînd o serie de organizaţii, cum sînt sindicatele unitare şi Blocul Muncitoresc-Ţărănesc, care au desfăşurat o largă activitate politică în rîndul muncitorilor şi ţăranilor. În acelaşi timp, partidul îşi îndreaptă eforturile spre închegarea unităţii de acţiune a clasei muncitoare, spre crearea alianţei muncitoreşti-ţărăneşti.

Congresele al II-lea, al III-lea şi al IV-lea ale partidului, ţinute în această perioadă, oglindesc preocupările din rîndurile partidului pentru clarificarea unor probleme ideologice şi politice, pentru cristalizarea liniei generale politice, a tacticii şi strategiei sale; se depun eforturi în vederea consolidării organizatorice şi întăririi legăturilor partidului cu masele largi" [1].

[1] Nicolae Ceauşescu, *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi socialiste din România* (Expunere la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 45 de ani de la crearea Partidului Comunist Român — 7 mai 1966 —), în *România pe drumul desăvîrşirii construcţiei socialiste*, vol. I, Edit. politică, Bucureşti, 1968, p. 357.

Aceste probleme constituie materia revistei „Cultura proletară", ce apare la 15 septembrie 1926, în București. Revista își propunea să apară lunar [2], cu un număr de aproximativ 50 de pagini și cu o varietate de rubrici notabilă. Vom întîlni cu regularitate articole de îndrumare ideologică, materiale de interpretare a situației politico-economice a României din acea epocă, articole de popularizare a științei sau de abordare a problemelor școlii — ca în vechile periodice socialiste din secolul al XIX-lea —, precum și materiale beletristice (versuri și proză), de obicei traduse. Alternînd de la număr la număr, vom găsi cronici politice, sindicale, dar și o cronică teatrală, științifică și internațională, recenzii, însemnări și o rubrică de actualitate, intitulată „Fapte". De altfel întreaga revistă își propunea să fie foarte actuală, și această ancorare în problemele zilei — social-politice în special — o deosebea de vechile reviste muncitorești dinainte de primul război mondial. În *Cuvînt înainte*, se arată că burghezia are monopolul științei și culturii și nu acordă proletariatului decît fărîmituri : „Astfel, proletariatului însuși îi revine sarcina să-și apere ideologia, arma spirituală indispensabilă în lupta de emancipare a clasei muncitoare" [3]. Se constată, de asemenea, în același *Cuvînt înainte*, că la noi nu mai există de multă vreme o publicație proletară de cultură generală. *Acest gol vrea să-l umple „Cultura proletară"*. „Ea se va strădui să devină o revistă de discuție și teorie socială, economică, politică, științifică și artistică.

Ea va căuta să risipească confuzia, să combată prejudecățile, să popularizeze cuceririle esențiale ale științei, să răspundă la chestiunile frămîntate ale zilei, contribuind la întărirea simțului critic proletar și canalizînd opiniile și curentele în cadrul unei juste concepții muncitorești" [4].

Unele articole de analiză a stării și a perspectivelor politice din țară ridicau unele probleme de tactică, care dădeau naștere la discuții. De pildă, un material al lui G. Mincu (pseudonimul lui Boris Ștefanov), intitulat *Perspectivele politice în România*[5], concretiza cîteva sarcini, pentru Blocul Muncitoresc-Țărănesc în scopul unor înțelegeri electorale cu alte grupări politice. În alt articol, semnat de Sandu Mircea, *Situația politică la noi*[6], se vorbește de „frontul unic al celor de jos" contra „frontului unic al celor de sus" și de realizarea programului *Blocului Democrației Muncitorești și Țărănești*. Desigur, întîlnim în aceste articole și idei confuze, care vor fi clarificate ulterior,

---

[2] Dintr-o rubrică în primul număr, intitulată *Notele chenzinei*, se pare că se sconta pe apariția unui număr la fiecare 15 zile.

[3] I (1926), nr. 1, p. 1.

[4] Ibidem, p. 2.

[5] II (1927), nr. 1, p. 1—8.

[6] I (1926), nr. 1, p. 36—38. Alte articole cu tematică politică : A. Stoian (pseudonim al lui S. Margules), *Desăvîrșirea revoluției burgheze în România*, nr. 2, p. 53—59; A. St., *Fuziunea* (Cronica politică internă), ibidem, p. 102—104; N.D., *Cele două tratate*, ibidem, p. 104—105; M.L., *Bugetul și legea presei* (Cronica politică), II (1927), nr. 1, p. 51—53; * * * „*Tineretul țărănesc*" (Însemnări), ibidem, p. 59—60; M.L., *Noul partid țărănesc* (Cronica politică), nr. 2—3, p. 130—132; Gh. Mincu, *Noul proiect de program al Federației partidelor social-democrate din România*, nr. 3—7, p. 137—147; S. Radu, *Frontul unic oligarhic* (Cronica internă), ibidem, p. 190—194.

BIBLIOTECA „ASTRA“ SIBIU 801

ne întîmpină, adeseori, o notă polemică prea violentă față de alte partide de stînga, dar important este că, prin acest organ legal, Partidul Comunist Român se adresa maselor largi, pe care încerca să le mobilizeze la o viață politică activă și, confruntîndu-se cu realitatea, căuta cristalizarea liniei sale generale politice, a tacticii și strategiei sale. O frămîntare de idei întîlnim și în articolele care se ocupă de situația țărănimii [7] — din păcate, se propunea soluția greșită a obștilor sătești — sau în acelea ce tratează probleme sindicale [8], în care sprijinirea și încurajarea sindicatelor unitare vădesc o poziție justă, verificată de istorie. Cititorii revistei sînt îndemnați să citească „Viața muncitoare”, gazeta sindicatelor unitare din România, și broșurile editate de Consiliul general sindical unitar, cum ar fi cea intitulată *Pentru unitatea sindicală* ș.a. Revista voia să informeze pe muncitorii români și asupra mișcării sindicale din alte țări [9]. Alte articole furnizau date despre situația politică, economică și socială din Rusia Sovietică, din China, Austria ș.a. sau — în sinteză — despre situația economică a Europei și a Americii [10].

Din simpla înșirare a titlurilor se poate vedea ușor că revista oglindea preocuparea tînărului nostru partid comunist de a aduce la cunoștința proletariatului român succesele obținute de clasa muncitoare condusă de alte partide frățești sau informații despre lupta popoarelor coloniale contra asupririi și pentru libertatea națională.

Un loc important era acordat în revistă articolelor de doctrină marxist-leninistă (*N. Lenin, Sarcinile internaționale ale socialismului*) [11] sau de combatere a unor curente opuse acestei teorii (Gh. Arcadie, *Austro-marxismul*) [12]. Sînt inserate și articole mai vechi ale unor socialiști [13]. Se obișnuia, uneori, prezentarea pe scurt, cu scop de popularizare, a

---

[7] M. Leonin, *Situația țăranului român în trecut*, I (1926), nr. 1, p. 10—13; M. Leonin, *Starea țăranului român în ultimul veac*, II (1927), nr. 1, p. 15—23; Gh. Mincu, *Rezolvarea reacționară a problemei agrare în România*, nr. 2, p. 65—76; M. Leonin, *Neoiobăgia*, nr. 3—7, p. 159—172.

[8] S. Margules, *Unificarea* (Cronica sindicală), I (1926), nr. 1, p. 39—41; S. Șain, *Unificarea sindicală*, II (1927), nr. 1, p. 37—41; S. Vîrtej, *Interzicerea Congresului sindicatelor unitare din România* (Cronica sindicală), nr. 2, p. 127—129.

[9] S. Margules, *Greva minerilor din Anglia* (Cronica sindicală), I (1926), nr. 2, p. 106—108; S. Margules, *Sfîrșitul grevei minerilor englezi*, II (1927), nr. 1, p. 27—32; * * * *O nouă grevă minieră în perspectivă*, ibidem, p. 63—64; * * * *Edo Fimmen*, nr. 2—3, p. 61; * * * *Mișcarea sindicală în China* (Însemnări), ibidem, p. 135; B. L. Luncă, *Conferința internațională a muncii*, ibidem, p. 195—201.

[10] B. Lebli, *Europa și America*, I (1926), nr. 1, p. 3—5; Eugen Varga, *Situația economică mondială la începutul anului 1926*, ibidem, p. 20—24; B. L. Luncă, *Frămîntările politico-economice din Rusia*, ibidem, p. 26—32; * * * *Trustul internațional al arămii* (Notele chenzinei), ibidem; H. Sternberg, *Ochi de clasă sau Dl. I Teodorescu și bolșevismul!*, nr. 2, p. 60—69; * * * *Rusia la lucru: O vizită la uzinele „Sormovo”*, II (1927), nr. 1, p. 12—13; * * * *Pan-Europa*, ibidem, p. 63; * * * / *Veniturile populației rusești* /, ibidem, p. 64; * * * *Electrificarea Uralului*, ibidem; * * * *Noul trust chimic englez*, ibidem; S. Margules, *Revoluția chineză*, nr. 2—3, p. 98—107; * * * *Liga popoarelor oprimate din colonii* (Însemnări), ibidem, p. 135—136; * * * / *Gloanțele ucigătoare de la Viena* /, nr. 3—6, p. 207.

[11] II (1927), nr. 2—3, p. 108—112.

[12] I (1926), nr. 1, p. 6—9.

[13] Karl Kautski, *Știința burgheză și știința proletară*, I (1926), nr. 2 p. 49—52; Paul Lafargue, *Comunismul și evoluția economică*, ibidem, p. 87—90; Jules Guesde, *Domnului Leon XIII, Papă de meserie*, II (1927), nr. 1, p. 44—47.

vieții și operei unor figuri proeminente ale mișcării muncitorești [14]. Răzbăteau în aceste articole, cîteodată, și interpretări confuze, uneori foarte grave, cum e cazul cu tratarea chestiunii naționale, reflex al unor rezoluții și hotărîri profund greșite. Am alăturat în note multe titluri pentru a se vedea caracterul eterogen al informațiilor, cu materiale mai mult prelucrate decît originale, fără un filtru ideologico-politic clar. Nu vrem deloc să scădem din meritele unor materiale, dar redacția revistei nu avea, probabil, o îndrumare clară și de aci aspectul pestriț al unor numere. O notă originală aduc scurtele citate din clasicii marxism-leninismului sau din opera altor personalități (N. Bălcescu, Thomas Moore etc.). Puse bine în pagină, ele serveau drept lozinci pentru lupta proletariatului.

Prin diversitatea preocupărilor, „Cultura proletară" amintește de „Contemporanul" lui Gherea, care este, de altfel, des citat în multe articole. Dar numai ca diversitate tematică, pentru că nivelul calitativ al revistei ce apăruse cu aproape o jumătate de secol mai înainte și popularitatea ei nu le va atinge „Cultura proletară". Concluzia aceasta privește cu deosebire articolele despre învățămînt [15], de popularizare a științei [16] și materialele beletristice și ține, în mare măsură, de priceperea, pregătirea și talentul redactorilor principali ai revistei. La cele două numere apărute în 1926, oficial nu apare decît indicația ca orice corespondență să fie trimisă pe adresa lui B. Lebli. De-abia începînd cu nr. 1/1927 apare pe copertă indicația că revista „Cultura proletară" este condusă de M. Leonin, iar secretariatul este în grija lui M. Ciobanu, student pe atunci. Cercul colaboratorilor era foarte mic și neomogen și aceasta își va pune amprenta asupra calității paginilor revistei, ceea ce se va resimți mai acut în partea de literatură și artă.

Chiar din primul număr, redacția intervine cu o notă la o poezie care ne edifică, în mare parte, asupra unghiului sub care era privită arta la „Cultura proletară". „Adevărata artă, o dată cu frumosul, exprimă anomaliile adînci ale societății și grăbește desființarea lor. Azi, cînd momentul social copleșește și lasă în umbră pe toate celelalte, burghezia — pe lîngă arta care s-o distreze — și-a creat o artă care să adoarmă și să înșele muncitorimea. Dar și proletariatul — mai ales cel din Rusia și din Apusul Europei — își are arta sa de clasă, care o dată cu frumosul exprimă adevărul și contribuie la emanciparea sa și a întregii omeniri... Greșeala cea mare a poeziei (e vorba de poezia *Pribeag* de I. Păsculescu — *n.n.*) e mai cu seamă *deprimarea, lipsa completă a elementului înviorător, a elementului energic și salvator al luptei de clasă.* Observațiile noastre — obiective, credem — sînt făcute prin prisma concep-

---

[14] M. C., *Wilhelm Weitling*, II (1927), nr. 1, p. 24—26; M. Leonin, *Viața și opera lui Lenin*, nr. 2—3, p. 80—90; S. Foriș, *Cei trei martiri ai revoluției germane*, ibidem, p. 113—115; P. Lafargue, *Amintiri despre Karl Marx*, nr. 3—7, p. 149—157.

[15] Mihail Ciobanu, *Școala în societatea capitalistă*, I (1926), nr. 2, p. 73—75; Jacques Chapelon, *Învățămîntul în Rusia Sovietică*, ibidem, p. 94—97.

[16] B. R., *Evoluția credințelor despre pămînt*, I (1926), nr. 2, p. 98—101; B.R., *Evoluția pămîntului*, II (1927), nr. 1, p. 48—50; I. F., *Molecule și atomi* (Cronica științifică), nr. 2—3, p. 132—133; M. Faur, *Structura atomilor și radioactivitatea*, nr. 3—7, p. 201—203.

ţiilor de clasă ale proletariatului. Aşa fiind, nu ne îndoim că în acest înţeles vor fi luate atît de autor, cît şi alţi muncitori cari ne vor scrie" [17].

În alt număr, e reprodus un articol al Clarei Zetkin, intitulat *Lenin despre artă şi cultură*. În convorbirea pe care a avut-o cu Clara Zetkin, Lenin arăta că, în societatea bazată pe proprietatea privată, artistul produce mărfuri pentru piaţă. „Revoluţia noastră a liberat pe artişti de greutatea care făcea să apese asupra lor această prea prozaică stare de lucruri" [18]. Faţă de multitudinea direcţiilor de creaţie, Lenin preciza : „Dar, desigur, noi sîntem comunişti : noi nu avem dreptul de a încrucişa braţele şi a lăsa haosul să se frămînte după placul său. Trebuie să căutăm a călăuzi această evoluţiune, a-i da o pricepere clară, de sine însăşi, trebuie să-i căutăm a-i lămuri rezultatele" [19].

Este înglobat aici, dintr-un anumit punct de vedere, principiul conducerii de către partid a literaturii. Mai e abordată în articol preluarea a ceea ce este valoros din cultura trecutului şi atitudinea de împotrivire a lui Lenin faţă de operele expresionismului, cubismului etc. „Nu găsesc nici o plăcere în aceste opere", conchide Lenin. „Arta este a poporului. Trebuie ca ea să-şi înfigă rădăcinile adînci în marile mase muncitoare. Trebuie ca masele să înţeleagă şi să iubească arta. Trebuie ca arta să le înalţe în sentimentele lor, în gîndurile lor, în voinţa lor. Artiştii trebuie să se nască şi să crească în mijlocul maselor" [20].

Revista „Cultura proletară" face distincţie între literatură socială în general şi literatură proletară. Într-un articol, *Teatrul proletar*, se spune că, „oricît s-ar biciui moravurile vieţii burgheze în teatrul lui Shaw, Molière, Caragiale, aceasta nu poate să însemneze că literatura dramatică fiind socială este în acelaşi timp şi proletară" [21]. Sînt elogiate piesele *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Ţesătorii* de Gerhart Hauptmann şi *Seara cea mare* de Leopold Kampf, foarte apreciate de altfel în cercurile şi cluburile muncitoreşti, după cum se poate vedea dintr-o notiţă care anunţa că, în sala Sindicatelor unitare, un grup de muncitori artişti au prezentat fragmente din piesele mai sus-numite : „Felicităm iniţiativa teatrului proletar de a contribui la educaţia artistică a muncitorilor, precum şi de a ridica şi afirma elementele talentate din rîndurile muncitorilor" [22].

Sînt reproduse, din limba franceză în special, multe articole sau chiar bucăţi literare, pe care redacţia le găseşte mai interesante pentru opinia publică românească. Astfel în două articole despre doi pictori şi graficieni de valoare, Georg Grosz şi Frans Masereel, foarte apropiaţi de lupta clasei muncitoare, găsim observaţii interesante asupra artei legate de proletariat. Sînt reproduse chiar în revistă unele desene ale lor. Despre arta lui Georg Grosz se spune că „s-a afirmat ca revoluţionară şi militantă fără a deveni necredincioasă artei" [23]. Se arată contribuţia

---

[17] I (1926), nr. 1, p. 25.
[18] II (1927), nr. 2—3, p. 116.
[19] Ibidem.
[20] II (1927), nr. 2—3, p. 117.
[21] I (1926), nr. 1, p. 42.
[22] *Teatrul proletar*, II (1927), nr. 2—3, p. 136.
[23] * * * *Georg Grosz* (după Leon Bazalgette), II (1927), nr. 1, p. 11.

directă a operei lui la „sforţarea organizării proletare, fără a pretinde pentru artist un loc de favoare faţă de lucrători" [24]. Despre Frans Masereel afirmă că a depăşit realismul şi, păstrînd tot ce era mai valoros din el, a trecut la *expresionismul idealist*. Prin aceşti termeni trebuie să se înţeleagă numai că artistul, „după ce analizează viaţa, o interpretează într-o sinteză care este expresivă, prin aceea că elementele întrebuinţate au fost alese ca semnificative şi esenţiale" [25]. Din acest citat se observă că nici termenul de *realism* nu e folosit în accepţia lui curentă, din moment ce se spune că Frans Masereel a depăşit *realismul* pentru că „analizează" viaţa, sintetizînd în arta lui elementele „semnificative". Această „doctrină" a lui Frans Masereel — se spune în articol — se deosebeşte de impresionism şi dă celor ce o cunosc şi o folosesc îndeajuns „intensitate" şi „adîncime de pătrundere".

Cine cunoaşte cît de cît fenomenul literar din această perioadă în extensiunea lui îşi dă seama că asemenea idei plasau „Cultura proletară" împotriva artei decadente, pe care epoca burgheză o genera. Exagerarea era că se respingea aproape tot, sub eticheta de reacţionar, ca necorespunzător cu aspiraţiile clasei muncitoare. Articolul deja citat, *Teatrul proletar*, debutează cu această frază : „Nu vom greşi, nici exagera cu ceva, dacă vom afirma că întreaga manifestare a literaturii dramatice din zilele noastre — cu o foarte mică excepţie — este de o constituţie reacţionară" [26]. O literatură proletară a existat în mai toate ţările, promovată de revistele muncitoreşti şi scrisă, adeseori, chiar de muncitori. Dar exponenţii cei mai de seamă ai acestei literaturi n-au privit niciodată literatura proletară ca ceva aparte, ca singura progresistă, opunînd-o literaturii umaniste. Cel ce nu înţelege, de pildă, că *Ion* de Liviu Rebreanu este nu numai un exponent al ţărănimii sărace îi poate imputa senin marelui romancier că „a-l prezenta (pe Ion — *n.n.*) ca lipsit cu totul de spiritul de luptă şi înzestrat cu cel al vicleniei însemnează a meschiniza toată chestiunea şi a arunca o pată asupra întregei iobăgii care în istoria ei a înscris pagini sîngeroase de luptă pentru pămînt, pentru dezrobire" [27]. Dar aceste intervenţii rămîn excepţii. Ideile generoase ale unei literaturi legate de viaţă, apelul la oglindirea traiului şi luptei proletariatului, crearea unei literaturi *activiste* — cum se exprima Sahia — nu pot să nu fie salutate azi, după cum ele au fost îmbrăţişate de mulţi creatori ai epocii.

În continuarea articolului despre Frans Masereel, desprindem o altă trăsătură a metodei folosite de marele grafician : arta trebuie să fie ancorată în problemele contemporaneităţii : „Dar nu trebuie să ne mirăm că totdeauna artiştii au ales elemente din viaţa actuală pentru a exprima ceea ce este permanent şi esenţial. Căci grija de a nu atinge nici una din problemele vitale zilnice poate abate din adevărata cale şi poate falsifica o operă oricît de superioară în alte privinţe şi, din contră, numai intrînd adînc în forfotul banal, respingător ori splendid al vieţii zilnice, oglindind lumina ori umbrele ei, respirînd cu respiraţia ei, numai

---

[24] Ibidem.
[25] Joseph Billé, *Frans Masereel*, nr. 2—3, p. 77.
[26] I (1926), nr. 1, p. 42.
[27] B. Lebli, *Ion* (romanul social), II (1927), nr. 2—3, p. 125.

astfel opera de artă capătă toată capacitatea de avînt expresiv, cuceritor și binefăcător" [28]. În încheiere, se vorbește de arta lui Masereel ca „arc de dezlănțuire a forțelor revoluționare", subliniindu-se încă o dată militantismul artei lui.

Revista îndemna indirect pe creatori să oglindească faptele revoluționarilor români. Recenzînd romanul *Flamura roșie* de Dem. Teodorescu, B. Lebli analizează tocmai acele personaje ale romanului care ar fi trebuit să reprezinte lumea mișcării muncitorești și ajunge la concluzia că figurile lui Ionel, Stancu sau Firina sînt neveridice. Autorul se întreabă : „N-au existat alți conducători care au dat și dau tribut mișcării viața lor și un lung șir de suferinți prin beciurile Siguranței și închisorilor României ?" [29].

Dacă în planul critic revista conține materiale interesante, din punctul de vedere al creației propriu-zise nivelul e mult scăzut. Am reținut, totuși, cîteva titluri. I. P. Puțuri scrie poezia *Sărman miner*, în care înfățișează mizeria în care-și duceau viața unii din cei mai exploatați muncitori : „Sărman miner, /Cu mîinile-ți crăpate, murdare și osoase,/ Tu faci grămezi de aur, palatele frumoase — / Și-ai tăi de milă cer" [30]. L. Sebastian semnează poezia *Loc* ! : „M-a oțelit durerea și vin semeț spre voi, /Cu gînduri noi de viață, în brațe cu forțe noi. /Să ardă ceru-albastru și muchiile zării, /văzduhul vechi să piară în brațele pierzării, /să-și stingă focul Lumea cea veche-n limbi de foc : / — Sosesc cu fața neagră de fum, /făceți-mi loc !" [31].

În ultimul număr al revistei, găsim și o povestire, slabă din punct de vedere artistic, oglindind viața grea a deținuților politici [32].

Mult mai bogat reprezentat decît literatura originală e capitolul traducerilor. Din literatura sovietică sînt prezenți A. Neverov (M. Ciobanu îi face și o scurtă prezentare) cu *Sufletul răposatului Ivan* [33], Mihail Zoscenko cu schițele *Om fără prejudecăți* [34] și *Pacienta* [35], Lidia Seifulina cu nuvela *Grațierea* [36] și un minunat basm despre Lenin, intitulat *Lenin șiretul* [37]. E recenzat romanul *Căile dragostei* de Alexandra Kollontay [38] și *Foamea* [39] de norvegianul K. Hamsun. Literatura franceză e reprezentată de H. Barbusse și Anatole France [40], din care sînt traduse fragmente din *Insula pinguinilor* și *Istoria contimporană*. Jack London e socotit ca un mare „romancier american", iar cartea lui *Poporul prăpastiei* „cel mai pătrunzător și veridic rechizitoriu la adresa capitalismului englez". Un medalion e dedicat și poetului Rainer Maria Rilke [41], cu ocazia morții

---

[28] II (1927), nr. 2—3, p. 78—79.
[29] B. Lepli, *op. cit.*, p. 124.
[30] I (1926), nr. 1, p. 9.
[31] I (1926), nr. 2, p. 71.
[32] N. Doreanu, *Spre închisoare*, II (1927), nr. 3—7, p. 185—189.
[33] II (1927), nr. 2—3, p. 94—97.
[34] Nr. 3—7, p. 173—174.
[35] Ibidem, p. 174—176.
[36] Nr. 1, p. 33—36.
[37] I (1926), nr. 1, p. 33—35.
[38] Ibidem, p. 46—48.
[39] Nr. 2, p. 109—110.
[40] Nr. 1, p. 46.
[41] II (1927), nr. 1, p. 60.

acestuia. Se menţionează că e un mare poet pacifist german, dar că a fost foarte depărtat de proletariat.

Situaţia dificilă a celor care semnau în asemenea reviste, urmărite întotdeauna de Siguranţă, a făcut ca lupta pentru apariţie să treacă pe primul plan şi ochiul redactorilor să nu mai fie aşa de sever. Revista publica, număr de număr, numele şi sumele susţinătorilor şi făcea mereu apeluri la ajutorare : „Cititorii şi prietenii revistei sînt rugaţi să continue cu donaţiile, cari sînt indispensabile pentru apariţia mai departe a *Culturii proletare*" [42]. În anul al doilea de apariţie — 1927 — doar un singur număr mai apare lunar (cel din ianuarie), al doilea număr la două luni, iar al treilea şi ultimul după cinci luni. Redacţia este mereu dată ca provizorie, întîi în strada Şelari nr. 10, apoi în strada Mihai Vodă nr. 25. Este schimbată şi tipografia : două numere (în 1926) la Tipografia „Cartea medicală", iar următoarele trei numere la Tipografia „Rampa", din strada Sărindar nr. 7. Pe contracoperta ultimului număr citim : „Numărul de faţă apare cu atît de mare întîrziere, pe de o parte din cauza lipsei de bani, iar pe de alta din cauza cenzurei" [43].

O revistă angajată, prefigurînd ca tematică revista „Era nouă" de peste un deceniu, fără un ecou deosebit în epocă, dar cu un public de cititori statornic în lumea muncitorilor, a fost o agitată tribună de discuţii principiale şi a servit ca experiment pentru Partidul Comunist Român, în lămurirea tacticii de adoptat în presa legală, ce va căpăta strălucire de-abia în anii '30.

Ideile literare şi estetice, exprimate în cadrul acestei reviste uneori cu o tentă stîngistă şi poate într-o formă trunchiată, vor atrage curînd mulţi intelectuali de valoare, care vor încerca să le urmeze, constituind, uneori, calea prin care se apropiau şi de lupta politică propriu-zisă a partidului comunist.

---

[42] I (1926), nr. 2, p. 112.
[43] II (1927), nr. 3—7, contracoperta.

SAHIA AZI

ROXANA SORESCU

Alexandru Stănescu, fiu de țărani cu dare de mînă din comuna Mănăstirea — Ilfov, s-a născut la 11 octombrie 1908. A fost elev la Liceul militar din Craiova, unde se adăugau instrucțiunii, pentru perfecționare, loviturile de cravașă. Pentru crima de a fi fugit o dată la teatru, elevul nu putuse să se odihnească nopți în șir „din cauza loviturilor primite la spate și în cap". Ultima clasă a liceului o face la București, la „Sf. Sava". Studiile de drept, ulterioare, sînt întrerupte și tînărul, din nevoia de a-și „găsi un punct de sprijin", se retrage la mănăstirea Cernica, „într-o totală decepție".

„Primele luni s-au desfășurat în mod tragic și în completă trîndăvie, ca a tuturor călugărilor. Literatura religioasă și formula adîncă a cultului ortodox au avut darul să mă îndepărteze cu totul de Dumnezeu, în care nu mai credeam înainte de a intra. Abia ceva mai tîrziu, aprovizionîndu-mă cu *Capitalul* lui Karl Marx, cu Engels și Lenin, sensul înțelept al unei vieți mari a început să mi se arate. Și după aproape doi ani de mînăstire, cu o lectură marxistă bogată, am revenit din nou la viață, despre care am înțeles că este luptă" [1].

Dezechilibrul fizic și moral care-l condusese spre recluziune este depășit, înlocuit de un înalt sentiment al devoțiunii și angajării și de o remarcabilă putere de autodominare. Chinuitoarele întrebări își află răspunsul în activitatea concretă, de apărare a drepturilor celor mulți și năpăstuiți. În 1930, după ieșirea din mănăstire, Alexandru Stănescu întreprinde o călătorie în Orient, aceasta cu adevărat decisivă pentru limpezirea cugetului său. În porturile orientale aude repetîndu-se des cuvîntul „adevăr, adevărat", pe care și-l alege ca pseudonim literar. Alexandru Sahia își va fixa, o dată cu numele, un program politic și artistic, pe care-l va urma neabătut pînă la sfîrșitul scurtei sale vieți. Relevarea adevărului social și politic i se pare actul

[1] ... *Și noi am fost elevi*, anchetă organizată de „Cuvîntul liber", reprodusă în Alexandru Sahia, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1960, p. 327.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 307–313 BUCUREȘTI, 1971

de maximă importanţă căruia merită să-i dedice fără şovăire existenţa. Literatura sa, umanist-sentimentală în începuturile de pînă acum, se subordonează hotărît acestui ţel, cîştigă în rigoare şi disciplină, pseudonimul echivalînd cu o netrădată concepţie estetică. Colaborator sporadic pînă acum la „Vremea", „Ultima oră", „Viaţa literară", „Sfinxul" şi la „Bilete de papagal", din 1931 Sahia începe să se afirme ca gazetar comunist şi-şi dobîndeşte în scurtă vreme prestigiu printre muncitorii pe care îi apăra. I se încredinţează pagina literară a „Vremii", pe care o orientează spre reportajul inspirat din viaţa exploataţilor, apoi, pentru o vreme, colaborează la pagina literară a „Rampei", conduce pentru două luni (februarie, martie 1932) rubrica literară a „Faclei", dar, şi mai ales, este titularul rubricii consacrate problemelor muncitoreşti în ziarul „Dimineaţa". Activitatea cea mai cunoscută şi cea mai apreciată a lui Al. Sahia este aceea de gazetar comunist, colaborator la revistele apărute sub directa îndrumare a P. C. R. şi redactor-şef al unora dintre ele. Revistele editate de Sahia, deşi de scurtă durată („Veac nou" — trei numere, la 3, 10 şi 17 aprilie 1932 ; „Bluze albastre" — patru numere, între 5 iunie — 31 iulie 1932), au formulat limpede un crez politic şi literar şi au inaugurat o direcţie care va deveni a tuturor publicaţiilor şi a literaturii consacrate proletariatului. „Veac nou" avea o predominantă orientare socială, specificată de articolul-program : „Înţelegem să ne adresăm în gazeta noastră largilor mase populare şi nu minorităţii omnipotente. Vom încerca cu scrisul nostru să apărăm interesele acestor majorităţi sociale, să le exprimăm năzuinţele, să le fim cinstit şi fără părtinire adevărat purtător de cuvînt". Articolele din cuprinsul revistei erau consacrate şomajului, dezvăluirii stării în care se aflau agricultura şi ţărănimea după legea conversiunii datoriilor agricole, demascării insuficienţei ajutorului acordat familiilor lovite de inundaţii.

„Bluze albastre" era concepută ca „revistă de literatură proletară". A apărut, după numeroase oprelişti, prin înşelarea vigilenţei Siguranţei, prin supunerea la cenzură, cu tot riscul, a altor materiale decît cele publicate în revistă [2]. Din articolul-program, publicat în „Facla" cu cîteva luni înainte de apariţia publicaţiei, se putea deduce o vastă iniţiativă de cultivare a literaturii proletare, de popularizare, prin iniţierea unei biblioteci accesibile, a producţiilor închinate vieţii muncitoreşti : „Noi, cei tineri şi puţini, care am înţeles rostul acesta deplin, vom face ca aici, în această pagină, muncitorimea să-şi poată găsi cristalizate gîndurile care-o frămîntă, popas de reîmprospătare a nădejdilor.

Vom lansa în curînd biblioteca de literatură proletariană *Bluze albastre*, care va fi pentru muncitorime pîinea caldă pe care o aşteaptă de multă vreme.

Astfel, în orele de odihnă, muncitorul va putea să-şi scoată din buzunarul bluzei albastre cartea noastră mică, pe care i-o vom trimete în fiecare lună". La apariţie, revista s-a dovedit a ocupa un loc aparte în publicistica noastră, nu numai pentru că consacra o întreagă literatură muncitorimii, ci şi pentru că muncitorii erau ei înşişi chemaţi să creeze această literatură : „Rugăm... pe orice muncitor, din orice colţ al ţării, să ne trimită însemnările lui, care, fiind publicate cu cel mai

[2] Cf. Radu Popescu, *Cum a apărut „Bluze albastre"*, în „Viaţa românească", nr. 4/1966.

mare drag în coloanele noastre, vor constitui adevărata literatură de mîine". Cuvîntul-înainte al numărului inaugural formula, cel mai limpede la vremea aceea, principiile artei angajate, puse în slujba ţelurilor muncitorimii : „Ca orice element realmente vital, arta nu-şi poate avea rădăcini decît în viaţă, să întrupeze viaţa, să se adreseze vieţii. Atîta vreme cît viaţa este o luptă, atîta vreme cît omenirea întreagă este vrăjmăşită în două tabere fundamental adverse, cînd conflictul dintre ele a atins punctul culminant, nu se poate vorbi despre artă « pură », fără preocupări sociale, fără atitudini. În asemenea condiţiuni, cei ce vor să trişeze spunînd că fac literatură pură, fără interes actual, cu preocupări „eterne şi abstracte", nu sînt decît reprezentanţii în artă ai acelora care sînt mulţumiţi cu actuala situaţie, ai profitorilor. Fixaţi de cealaltă parte a baricadei, înţelegem să facem o adevărată artă, literatură a realităţii groaznice, mascată prin multiplele legende şi teoriile care au dăinuit prea mult".

Sahia va ilustra cu exemplul propriei literaturi principiile enunţate : într-al doilea şi, respectiv, ultimul număr al revistei apar nuvelele *Uzina vie* şi *Revoltă în port*.

După suprimarea revistei, redactorul este încorporat în armată, unde reia o viaţă de privaţiuni şi mizerie, cu repercusiuni asupra trupului său slăbit, în care-şi făcea loc ftizia. Readus în viaţa civilă, probabil prin intervenţia lui Rebreanu, care-l preţuia, Sahia colaborează cu literatură la un alt periodic cultural apărut sub influenţa partidului, „Cuvîntul liber". Grupul de la „Cuvîntul liber", din care făceau parte Zaharia Stancu, Geo Bogza, N. D. Cocea, Cicerone Theodorescu, întemeiază asociaţia „Amicii U.R.S.S.", care-l trimite pe Sahia într-o călătorie de reportaj în Uniunea Sovietică. Rezultatul şederii timp de cîteva luni pe teritoriul sovietic este volumul *U.R.S.S. azi*, carte de informare, plină de relatări concrete şi cifre, dar şi de observare a noii mentalităţi comuniste la cetăţeanul sovietic, surprins în cele mai diverse manifestări ale sale. După reîntoarcerea în ţară, Sahia continuă redactarea „Tribunei muncitoreşti" din ziarul „Dimineaţa", colaborează la „Facla", dar sănătatea i se înrăutăţeşte pe zi ce trece. Moare la 12 august 1937, de ftizie. În afară de cartea *U.R.S.S. azi* nu publicase nici un volum, literatura, ca şi reportajele sale, rămînînd risipite prin publicaţiile la care colaborase. Tovărăşii şi prietenii rămaşi (George Macovescu, Radu Popescu) i-au adunat scrierile în volum, i-au închinat lucrări de exegeză şi au redactat amintiri în care luminau împrejurările deosebit de grele în care îşi desfăşurase Sahia activitatea.

Producţia literară a lui Al. Sahia nu poate fi despărţită de activitatea lui de reporter şi de gazetar. Şi aceasta pentru că scriitorul nu concepe literatura decît ca pe o prelungire şi o încununare a polemicii sociale şi politice pe care conştiinţa îl îndeamnă s-o ducă împotriva exploatării şi a minciunii. Sahia nu cunoaşte şi nu vrea să cunoască fantezia decît în limitele stricte nu ale verosimilului, ci ale realului, relatat ca atare, cu intenţia vădită de a nu falsifica, de a nu înfrumuseţa nimic, de a lăsa întîmplării desfăşurarea ei adevărată şi sensul social neatins. Nuvelele sale sînt reportaje mai întinse, articole de demascare, cu personaje în loc de idei expuse nud, sobre şi stăpînite în expresie, luptătoare în tendinţă. Acestor scrieri le este străină ideea de „literatură",

în sensul de transfigurare subiectivă a realului; ele își caută forța în expunerea faptului, ales într-atît de semnificativ, încît și comentariile și sublinierea sensurilor lui devin de prisos. Sahia extrage din ideea de subordonare a scrisului unui scop politic bine precizat caracterul de eficacitate socială a literaturii, pe care o concepe cu talent pentru ilustrarea unei cauze, a cauzei adevărului.

Ceea ce scriitorul spune în schițele și nuvelele sale, reporterul expune cu date și idei răspicate. În „Dimineața" din 1935 apărea articolul *Accidentații Casei centrale nu sînt ajutați*: „Muncitorul face parte din categoria lucrurilor. Adică este tratat ca un obiect, un obiect fără valoare. Poate fi dat afară din fabrică sau uzină, insultat, arestat pe simplă prezumție, mă rog, poate fi tratat oricum... Statistica oficială a Asigurărilor sociale din București specifică, în mod precis, că între 1 aprilie 933 și 1 ianuarie 935 s-au înregistrat 3 460 accidente de muncă. Asta o spune statistica oficială. Adevărul este altul. De obicei, nu se declară decît 50% din accidentele întîmplate ... Statistica însă merge mai departe și spune că din cei 876 de infirmi n-au putut fi pensionați decît 237, iar din cei 177 de morți, s-au dat numai la 45 pensii pentru familiile rămase".

Aceeași este ideea de bază din *Uzina vie*.

Tot în „Dimineața", reportajul despre *Tragica soartă a muncitorilor din porturi* făcea pandantul *Revoltei în port*: „Cu fiecare zi care se duce, posibilitatea existenței muncitorilor din porturi devine și mai tragică. Toate eforturile de ameliorare a situației lor n-au dat nici un rezultat practic... Se poate spune deci că muncitorii, avîndu-se în vedere salariul lor derizoriu, nu mai pot face nici un fel de concesiune pretențiunilor comercianților și exportatorilor. S-a văzut în mod precis că un muncitor manual din portul Brăilei a cîștigat în medie, în decursul anului trecut, între 18 și 50 de lei pe zi.

Și muncitorii mai trăiesc încă. Spinările lor se mai îndoaie spre pămînt, cînd sub povara pietrei, cînd sub povara orezului — sau a grîului românesc care pleacă aiurea, înfundînd burți de vapoare...".

Pentru literatura lui Sahia esențiale sînt tema aleasă și faptul de viață expus. În puterea observației și a semnificațiilor implicate în selecție și tipizare stă măiestria autorului. El revine mereu asupra cîtorva chestiuni esențiale, pe care le expune cînd gazetărește, cînd literar.

Un muncitor suferă un accident în producție, rămîne șchiop, în imposibilitate de a-și mai asigura existența sa și a copiilor; direcția uzinei îi refuză orice ajutor, chiar și pe acela minim pentru procurarea unui picior de lemn; pentru a obține dreptul tovarășului lor, muncitorii fac grevă; este adusă armata, care trage în plin, accidentatul este ucis. Exploatat și flămînd, muncitorul se simte legat de uzină printr-o dragoste impresionantă, se identifică cu lucrul mîinilor sale, pe care-l tratează cu duioșia cu care-și îngrijește copiii. În uzină, muncitorul are sentimentul deplinei realizări a personalității sale: „La mine la țară există gară. Auzi, există gară. Are să iasă mama și ai mei, se vor întreba: «Ce-o fi lucrat de mîna lui Bozan din toate astea?» Eu am să-i înștiințez c-am dat lustrul bielei, că tot trupul ei a fost cărat de mine cu podul rulant din inima cuptoarelor, în ghearele laminoarelor. Am să le scriu o scri-

soare lungă, cum nu le-am mai scris de cînd sînt, să le vorbesc despre fabrică. Nu-i lucru puțin ce facem noi. Și, pe urmă, locomotiva se naște sub ochii noștri, noi o creștem, noi îi dăm viață". Eliminat din viața uzinei, omul are sentimentul morții proprii. Numai că sensul existenței muncitorului nu se poate realiza, pentru că realizarea este în dependență directă de hotărîrea arbitrară a unui străin profitor, patronul.

În fața nedreptății, arma muncitorilor este solidaritatea. În fond, adevărata temă a literaturii lui Sahia este solidaritatea omenească a exploataților în fața răului social. În prietenie și ajutor stă singura lor putere. Filip organizează o grevă pentru ca Bozan să dobîndească ceea ce i se cuvine, Simion și Mihail, împreună cu ceilalți docheri, apără cu trupurile lor trupul fără viață al hamalului Gălăciuc (*Revoltă în port*); de solidaritatea muncitorilor se sperie autoritățile, care le interzic să-și înmormînteze tovarășul pentru a nu le da prilej să se reunească. Prietenia soldatului Rață Ion rămîne singura valoare omenească care-l ajută pe soldatul Isidor Abramovici să înfrunte o moarte neînțeleasă, impusă de legea unei uri ce nu admite explicații (*Execuția din primăvară*); doi șomeri, un român și un evreu, au de înfruntat aceleași greutăți, acceptă aceeași muncă umilitoare și-și reiau demnitatea și sentimentele omenești abia o dată cu reînnodarea vechii lor prietenii, întunecată o clipă de bănuială că nu îndeletnicirea, rușinos de mărturisit, de reclamă vie a unui magazin de stofe, ci considerente de rasă i-ar despărți pe cei doi (*Șomaj fără rasă*).

Reporterul denunță într-un stil nici patetic, nici vehement, ci precis, la obiect, probîndu-și cu fapte și cu cifre afirmațiile, enunțînd și demonstrînd logic ideile. Sub aparența aridă și afirmativă se ascunde o mare tensiune a faptelor, expresive prin ele însele, utilizînd cuvîntul doar ca pe un mijloc de a se face cunoscute, nu ca pe un scop. Scriitorul este atent mai ales la gestul de omenie, la revelația umanismului sub cele mai vitrege împrejurări. De aceea compasiunea și solidaritatea i se par esențiale. O mare curiozitate pentru reacțiile omenești cele mai felurite, dar și cele mai semnificative în condițiile unei vieți de privațiuni, stă la baza tragismului reținut, implicat în toate scrierile sale. Sahia scrie mult despre moarte și suferință, sau, mai degrabă, numai despre moarte și suferință, boală, durere, nebunie, întrucît în astfel de momente-limită un gest sau un cuvînt sînt capabile să dezvăluie întreaga personalitate a unui om. O existență se descoperă în cîteva linii. Isidor Abramovici este executat fără să i se poată aduce o acuzație. În omul care știe că va muri se amestecă instinctul de supunere, umilința, cu nevoia de a simți un om alături, cu dorința de solidaritate. Sublocotenentul-avocat îi înțelege instinctiv dorința, dar, pe altă orbită sufletească, i-o rezolvă în grotesc:

„Primul veni la el sublocotenentul.

Își păstra aceeași mină jenată și-l întrebă:

— Ai mers bine?

— Da — răspunse Abramovici — se merge bine!

Sublocotenentul gîndi că-i frumos să fie atent, acum în ultimele clipe, cînd... și continuă:

— De fapt ar trebui să-i punem arcuri, însă economii... Ne scuzi, nu?...

Abramovici nu știu ce să creadă.

Se încredință că sublocotenentul vrea să-și bată joc. Constată însă că această batjocură îi face plăcere. De aceea luă poziția de drepți, se plecă înainte, întinzînd gîtul în așteptare, convins că alte insulte vor urma....

Sublocotenentul se retrase nedumerit, oarecum speriat. Se întreba: „Pentru ce-a luat omul acesta drepți?"

Înaintea lor, cîțiva soldați săpau într-o grabă neobișnuită, zvîrlind cu furie lopețile de pămînt".

Astfel de scene, perfect construite, cu o remarcabilă puținătate de mijloace și de efecte verbale, anunțau un romancier de observație. La moartea scriitorului, în necrolog, Ștefan Roll [3] anunța că acesta avea în pregătire două romane: unul despre viața țăranilor, altul despre viața la mănăstire. Această din urmă preocupare este ilustrată de cîteva schițe, grupate în ciclul *Huliganii lui Dumnezeu*, prin care se subînțeleg călugării. Aceeași sobrietate de expresie slujește de astă dată la relevarea unor fapte fără calificare morală, cu atît mai odioase cu cît adoptă veșmîntul unei presupuse vieți de sfințenie: starețul îi înjură pe călugării care uneltesc împotrivă-i la Patriarhie, în ziua de Crăciun, după ce, în vederea respectivei cuvîntări, îi ținuse flămînzi în fața străchinilor cu borș (*Isus în mînăstire*); patriarhul care dorește să obțină găini de rasă trimite ouăle să fie clocite în mînăstire, de călugări (*Ouăle și patriarhul*); un călugăr îl lasă pe altul să moară de foame, pentru a-l moșteni (*Moarte definită*); un altul siluiește o țărăncuță (*Ava cu tava*).

Războiul, care-i marcase copilăria și a cărui primejdie o denunța în articolele sale, este o altă temă obsesivă a lui Sahia. Simbol al războiului devine piciorul de lemn al tatei, întors de pe front cu mințile rătăcite (*Întoarcerea tatei din război*), picior pe care fiul, devenit om matur, îl caută halucinat pe cîmpia Mărășeștilor, printre marii mutilați veniți să comemoreze 18 ani de la marea victorie (*Pe cîmpia de sînge a Mărășeștilor*). Războiul marchează o viață cu teamă, infirmitate, oroare, pentru totdeauna. Cel ce a trecut pe acolo nu mai poate uita: „Ne-am oprit sub crengile unui vișin încărcat de flori catifelate și proaspete. La picioarele noastre roia o grămadă de furnici.

Tata și-a retras atent piciorul beteag — să nu le calce. A spus:

— Uite, curios lucru, însă în tot timpul războiului n-am văzut o furnică. Deodată, un stol de vrăbii au zburat din vișin, spărgînd strident liniștea. Îngrozit, tata s-a trîntit la pămînt, strigînd cu vocea spartă:

— Culcat!... Șrapnela.../.../

S-a ridicat repede și-a rupt-o la fugă cîțiva metri și iar s-a ridicat, și iar a fugit peste cîmp, trîntindu-se și ridicîndu-se ca înnebunit.

Tîrziu, după ultimul salt, l-am văzut cum se ridică, chinuitor, potrivindu-și cu teamă piciorul schilod, sărit din curele".

Foarte bine condusă este nuvela *Ploaia din iunie*, cea mai realizată producție literară a lui Sahia. Pe Bărăganul pustiu, secetos, printr-una din tainicile lucrări ale naturii, se produce un miracol al fecundității

[3] „Adevărul literar și artistic", 22 august 1937.

vegetale şi omeneşti : o ţărancă aduce pe lume, la seceră, doi prunci, în timp ce din ceruri se dezlănţuie şuvoaiele aşteptate. Abundenţa de taine descătuşate ale naturii n-are însă nici un ecou în sufletul ţăranului, tatăl copiilor şi stăpînul puţinului ogor fertilizat, preocupat doar de înmulţirea gurilor şi de scadenţa dărilor. O asprime, o pustiire străbat scrierea, un simţ al realului împletit cu fatalul, o acceptare fără uimire a sorţii :

„În Bărăgan, pe undeva, parcă ar arde focuri.

Ana s-a apropiat, însă Petre nu cată spre ea. Stă dreaptă cu secera în mînă, aşteptînd ca totuşi el să spună ceva. Dar Măgăun seceră înainte tăind cu lăcomie. Mănunchiul de grîu, frînt peste tăişul secerei, îl retează numai dintr-o zvîcnitură.

— Petre, spune Ana, uită-te la mine, am născut ...

Măgăun strîmbă privirile către ea, fără să se ridice. / ... /

Petre ar voi să spună ceva, să înjure mult, îşi ia însă secera de jos şi în timp ce culcă alte mănuchiuri întreabă :

— E băiat, Ano ?

— Băiat, Petre.

Gîtul lui de struţ se întinde mai mult şi-ar rîde. Spune.

— De ce ai mai venit atunci ?

— Păi n-am nimic, sînt uşure".

Alexandru Sahia făcea parte din familia spirituală a lui Rebreanu. Preocupările, experienţele, dar nu şi stilul său zgîrcit, le regăsim astăzi la Zaharia Stancu.

REVISTA „CUGET LIBER"

RODICA STEIN

I

Revista „Cuget liber", apărută la începutul secolului al XX-lea în redacţia lui Ion Pas şi a lui Eugen Relgis, nu este publicaţia unor debutanţi, aşa cum ţin să sublinieze şi redactorii ei în numărul I, la note şi comentarii: „Nu sîntem la cea dintîi înfăţişare înaintea cititorilor cu inimi frăţeşti, cu cugete atente, pentru ca să ne simţim îndemnaţi să-i salutăm cu convenţională politeţe înmînîndu-le un program cu trîmbiţe solemne şi miragii paradisiace. « Cugetul liber » e phoenixul renăscut din cenuşa «Umanităţii » şi a « Omului liber ». Revista ieşană a fost sugrumată de cenzură din 1920; cea bucureşteană s-a stins în 1925 ... din prozaice, dar implacabile motive materiale. « Umanitatea » şi « Omul liber » reprezentau convingeri şi împlineau meniri care sînt acum în planul vieţii, al atenţiei unanime" (nr. 1, p. 13).

Dar, cu toate că revista, ca organ al social-democraţiei de stînga, nu prezenta un program revoluţionar, ea avea unul, pe care îl indica atît prin aluzii generale: „... la tribuna noastră nu porunceşte nici o dogmă socială, nici o formulă literară. Adevărurile, concepţiile sociale, literare, etice sau artistice pot fi expuse cu egală libertate. Singurul criteriu absolut este în lupta pentru progresul formelor de viaţă socială, adică în apărarea intereselor generale şi permanente ale umanităţii ..." (p. 13), cît şi prin tendinţa progresistă bine conturată pe toată durata scurtei apariţii. Tendinţa generală se vădeşte prin alegerea materialului informativ (despre Sacco şi Vanzetti, despre realizările U.R.S.S., despre reprezentanţi ai socialismului ca Flora Tristan etc.), prin conţinutul de idei al acestui material şi prin luările de poziţie faţă de diferite aspecte sociale, etice sau artistice negative.

Printre intenţiile clar exprimate ale fondatorilor este şi aceea de a fi „umili servitori ai spiritului, în această ţară unde ... urile se învălmăşesc ca şi-n alte ţări şi superstiţiile stăruie mai mult decît în altele", dar „posibilităţile de luminare şi umanizare sînt mai atrăgătoare ... ... pentru că pămîntul e încă virgin, gata să primească seminţele bune

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 315–327, BUCUREŞTI, 1971

ale Păcii şi ale Muncii" (p. 13). Revista îşi propunea să prezinte, pentru un public larg, ecouri ale întregii vieţi culturale româneşti : literatură, teatru, plastică, publicistică, critică, luînd atitudine mai ales în cazul unor polemici literare cu substrat social-politic. Dar, anunţă redactorii tot în nr. 1, într-o notă izolată la p. 10 „ ... deşi conducătorii « Cugetului liber » nu-şi însuşesc totdeauna părerile sau atitudinile colaboratorilor ... există norme minime în discuţiile literare şi ideologice care vor fi respectate. Polemica sterilă şi personalismul arţăgos nu vor găsi loc în aceste pagini".

Cu acest program general progresist revista porneşte la drum, încercînd şi reuşind să se păstreze la curent cu evenimentele vieţii culturale internaţionale : congrese, comemorări, apariţii noi, procese literare etc.

Ion Pas şi Eugen Relgis au avut intenţia să prezinte publicului o revistă informată şi atractivă, dar şi „o tribună aşezată la înălţimea străzii fremătătoare şi a ţarinilor rodnice" şi care să răspundă la „marile probleme ale vieţii moderne, care şi-a înfipt întrebările în conştiinţele tinere şi-şi cer mereu expresia sinceră, fapta care limpezeşte, cuvîntul care îndrumează" (p. 13).

De la această tribună cei doi redactori fac un apel călduros către cei ce doresc să contribuie la orientarea sănătoasă a culturii şi ideologiei româneşti : „Chemăm pe tovarăşii cunoscuţi şi necunoscuţi la lupta noastră pentru Bine şi Frumuseţe. Chemăm pe tineri şi pe cei cu sufletul tînăr" (nr. 1, p. 13). „Dificultăţile din drumul nostru sînt însă mai numeroase decît cele din drumul altora, pentru bunul cuvînt că noi ocupăm o poziţie de luptă avansată" (p. 47 nr. 3).

Primul număr al revistei se tipăreşte la 1 noiembrie 1927, cu formatul 24×31,5. Toate cele 9 numere sînt datate. Numerele 1, 2, 3 şi 8 — 9 au fiecare cîte 12 pagini. Numerotarea paginilor se face în continuare. Revista a apărut lunar, cu regularitate, pe toată scurta ei durată din noiembrie 1927 pînă în august 1929.

II

Cel ce a condus munca redacţională, a dirijat bunul mers al revistei şi mai ales i-a imprimat cu discreţie, dar consecvenţă, o orientare de stînga a fost Ion Pas. El a publicat în paginile revistei un roman din viaţa comuniştilor români, a susţinut cu competenţă şi cu curajul opiniei rubrica „Cortina", în care dădea comentarii despre viaţa teatrală ; tot el a semnat curajoase luări de poziţie în cîteva polemici literare, în faţa unor aspecte sociale sau în cazul atacurilor directe contra revistei, al cărei caracter progresist a fost repede sesizat în epocă.

Eugen Relgis a dat numai o producţie eterogenă de versuri, eseuri, schiţe sau articole teoretice cu un caracter progresist confuz.

Printre colaboratori se numără Lothar Rădăceanu, Enric Furtună, Leon Feraru, Virgiliu Moscovici, Eduard Sbiera, C. Pajură şi alţii. Au cîte o singură colaborare Ilya Ehrenburg, Panait Istrati şi G. Galaction.

Fizionomia generală a revistei al cărei titlu reprezintă şi un program este, conform vederii fondatorilor ei, fizionomia unei reviste literare, culturale şi ideologice. Revista, deşi se adresează în mod expres „citi-

torilor cu cugete atente și inimi frățești", are de fapt dorința de a pătrunde în mase cît mai largi; ea cuprinde astfel rubrici diverse și interesante pentru categorii destul de diferite de cititori: de la știri culturale la articole teoretice și ideologice, de la lucrări de literatură la note asupra problemelor sociale cotidiene. Începînd din nr. 5 pînă la sfîrșitul apariției, ea dă și o bibliografie a ultimelor cărți și reviste primite la redacție. Fiecare număr are pe copertă o vinietă care reproduce fie portretul unui scriitor (Tolstoi, Upton Sinclair), fie o schiță simbolică, rapid creionată (un muncitor, o coloană de manifestanți, o scenă de masă). Aceste ilustrații sînt semnate de Käthe Kollowitz, Masserel, Georg Grosz, W. Faber, Lilly Rădăceanu și Pierre Larivière.

Literatura propriu-zisă este prezentă în toate numerele revistei, sub cele mai variate forme: de la poezie și proză la maxime celebre și proverbe, de la eseuri la fragmente de scenarii teatrale. Poezia este ilustrată în fiecare număr. Citățm cîteva titluri și versuri reprezentative pentru tipul de poezie încurajată de revistă. În nr. 1, S. Basarab, *În zgomotul uzinelor*. În nr. 2, Leon Feraru, *Zgîrie cerurile*: „Prin geamul de cristal al ferestrei pătrate / cerurile au forme ciudate ... / Lungi turnuri în care valul de întreprinderi / hrănește ca sîngele vaste întinderi ... Lungi turnuri, lungi chiote de bucurie / de vis, de afaceri, de-oțel și de glie". În nr. 3 C. Pajură, *Spicuiri dintr-o plachetă*: „Fumul de uzine și duhul rău din negrele palate / n-au copleșit avîntul cald din mine ... Am vizitat mahalaua calicilor / Dar n-am găsit nici zumzet nici cîntări ... Și flamuri care-n fîlfîiri de acvili vestesc apropiatele victorii". În nr. 4, Eduard Sbiera, *Prietenie*: „Privește, dar, de-acum în ochii mei / și-așteaptă dezlegarea viitoare / O vom găsi tovarăși amîndoi / în umbră, întuneric sau în soare". În nr. 5, George Silviu, *Proclamații*: „Cetățeni, de pe ziduri umezite de ploi / afișe cu litere mari vă chiamă / Cuvinte profetice o adevărată gamă / nici unul pentru cei ce le-au scris, toate pentru noi ... Treci pe străzi în care nu-s decît bărbați / și-i atît de ciudat să citești proclamații / în care urmează aceleași triste divagații / după « Cetățeni » — ori după « Ofițeri, subofițeri, soldați ! »".

Chiar dacă n-au rămas în istoria literară ca poeți consacrați, autorii citați au contribuit la menținerea tradiției progresiste și democrate a poeziei românești servind scopurilor revistei de a contribui la însănătoșirea climatului cultural și ideologic; cu toții propagă prin versurile publicate sentimente și idealuri umaniste, de dreptate socială și de pace. Alături de această poezie socială care demască tarele capitalismului și aduce în literatură aspecte ale vieții proletare, și alături de ineluctabila poezie erotică, revista găzduiește și încercări de poezie filozofică. Dar asemenea poezii sînt la modă în epocă, se întîlnesc în toate publicațiile și formează un fundal neutru pe care se evidențiază poezia socială care dă specificul revistei „Cuget liber".

În poezia, dar mai ales în proza publicată în paginile ei, este exprimată conștient și programatic o ideologie progresistă, proletară, care nu putea fi întîlnită în publicațiile burgheze.

III

Cu excepţia unei poezii de E. Relgis publicată în nr. 3, redactorii nu participă la producţia poetică. Ion Pas, care susţine vizibil mai ferm decît Relgis direcţia de stînga a revistei, nu publică decît proză; dar dă proza cea mai semnificativă şi mai realizată. El publică în fiecare număr cîte un fragment din romanul *Omul de mîine*, care înfăţişează evenimente din lupta legală şi ilegală a muncitorilor comunişti, lupta pentru apărarea intereselor proletariatului. Publicînd acest roman, Ion Pas deschidea literaturii române, alături de Sahia şi alţi cîţiva, un orizont nou; el imprima literaturii o tendinţă partinică pentru a o face capabilă să servească conştient interesele clasei muncitoare şi ale ideologiei sale, în nobila luptă pentru idealul revoluţionar. Literatura este prin însăşi natura ei instrumentul cel mai indicat pentru lupta ideologică pe planul artei; dar acest instrument trebuie creat, adaptat pentru a servi unui scop general, al cărui caracter concret se schimbă mereu. De la revoluţia din 1848 şi de la lupta unionistă, literatura română nu mai avusese o sarcină imediată atît de nobilă şi de importantă pentru viaţa socială ca lupta pentru revoluţia comunistă. Lui Ion Pas îi revine meritul de a fi publicat în această revistă opera literară cea mai clară ideologiceşte. Tipul de roman care după Eliberare a devenit general şi obişnuit, pentru anii 1927 este un merituos început:...,, Şi deodată soldaţii se năpustiră, paturile de armă căzură greu. Se auziră la început strigăte, înjurături, fluierături. Din balconul clubului cineva strigă celor din stradă: «fugiţi tovarăşi!» Mitică se zvîrcolea călare pe fereastră. Glasul lui spintecă un moment larma cu un îndemn eroic: «nu vă lăsaţi!» Apoi începu să cînte cu mîinile pîlnie în dreptul gurii: «Fraţilor soldaţi, / nu ne împuşcaţi, / căci vă sîntem fraţi» ... Cîntecul se înecă în tumultul strigătelor şi al fluierăturilor ... Deodată răcnetele se ridicară şi mai înnebunite. Cîteva plutoane de soldaţi ieşiseră pe drumuri lăturalnice în pas alergător în calea celor ce se-mprăştiau ... Deodată, dominînd hărmălaia, se auziră în direcţia opusă, dinspre Teatrul Naţional, acordurile *Internaţionalei*, cîntată calm de glasuri bărbăteşti. Veneau în coloană disciplinată, fără grabă, neştiutori de tot ce se-ntîmplă la club. Veneau obosiţi şi senini ... Se treziră deodată în dreptul Teatrului cu trupele în faţă" (p. 53)

Alături de Ion Pas, E. Relgis susţine număr de număr rubrica de proză a revistei. Producţia sa literară e constituită din nuvele, eseuri, amintiri, un fragment de roman; deşi are o prezenţă masivă, profilul lui rămîne mai vag atît datorită lipsei de talent literar, cît şi unei ideologii confuze.

Deşi au numai cîte o singură colaborare, trebuie amintiţi, pentru prestigiul lor, G. Galaction, cu *Amintiri — Armand Şarenga*, în nr. 3, Panait Istrati, cu *Întîi Mai*, în nr. 6, şi Ilya Ehrenburg, cu amintirile *În trecerea prin România*, în nr. 2.

Contribuţia lui Galaction constituie un fragment din volumul *Caligraful Terţiu*, care trebuia să apară în 1927 şi se referă la amintiri despre un coleg de şcoală învins de mizeria la care era supus orice intelectual sărac în anii 1900.

Panait Istrati publică în „Cuget liber" amintiri despre un 1 Mai sărbătorit împreună cu un muncitor german sărac în Egipt. „—Azi e întîi mai. He, he, asta nu se poate, înţelegi? Nu se poate să lucrezi, trebuie să fii om. Mă duc drept la maistăr. — Ascultă, zic, azi nu lucrez. El se uită la mine. — Eşti bolnav? — Ba de loc, azi sînt mai sănătos ca totdeauna. — Atunci trebuie să lucrezi, zice el. — Asta nu-i o lege, zic eu. — Da să nu lucrezi azi e lege? — O, da, asta e lege. Ce, numai legile voastre sînt bune? Şi i-am rîs în nas. Azi e întîi Mai, azi la noi se strîng la un loc toţi flămînzii. Înţelegi tu? Ai văzut tu aşa ceva? Sînt mulţi, mulţi de tot ... E ziua lor astăzi ..." (p. 76).

Revista îi publică lui Ilya Ehrenburg amintirile despre România scrise în cadrul unei scrisori adresate lui Ion Călugăru. E lesne de înţeles interesul pe care îl prezintă pentru noi impresiile unei personalităţi artistice despre România : „În mintea mea e noapte ; prin beznă scapără. urmele unei ţări pe care am traversat-o cu zăbunul pe umeri ; un drum taie cumpăna unei fîntîni cu ciutura la înălţimea plopului ; o linie de orizont despică sub sîni trupul unei fete care mînă un cap de vacă la păşune ; strada unde am întîlnit un bătrîn cu umbrelă ... un cinematograf de suburbie, beţivii bonomi, o ceainărie şi trenul care m-a răpit din gara fumegîndă... Pînă la fruntea mea se înalţă mireasma grasă a humei româneşti şi pe retină îmi joacă stafia unui spirit. Într-o colivie ţin cîteva proverbe captive ce-mi repetă experienţa unei rase. Nicăieri nu se preţuieşte timpul ca în grînarul şi prisaca subcarpatică ... Atmosfera ne obligă la indiferenţă faţă de iluzii şi invenţii ridicule, livreşti ... Există neîndoios o inteligenţă românească, dezinteresată, suplă ; chiar de o nebănuită supleţe."

Redacţia, doritoare de a da prestigiu revistei şi o hrană intelectuală substanţială cititorilor, publică maxime de M. Gorki, în nr. 5, de Tagore şi Mahatma Gandhi, în nr. 6, de H. Ibsen, în nr. 5, şi o bucată în proză de L. Tolstoi, *Rugăciune pentru Sonecica*, în nr. 8—9. Capitolul de proză al revistei este variat atît ca nivel artistic şi stil, cît şi ca specii şi domenii tematice : de la dezbaterea problemelor vieţii comuniştilor pînă la probleme de psihologie şi sociologie ; de la meditaţia filozofică pînă la anecdota literară. Această preocupare susţinută pentru diversitate mărturiseşte intenţia revistei de a interesa şi capta o gamă cît mai variată de cititori. Elementul de rezistenţă al prozei în „Cuget liber" şi care dă specificitate revistei, alături de activitatea utilă de traducere şi popularizare a unor clasici şi alături de încurajarea noilor condeie, a fost şi rămîne însă proza lui Ion Pas, care aduce din 1927 în literatura noastră o notă ce se va amplifica abia după 1945 : partinitatea şi militantismul social conştient şi programatic.

IV

Deşi face loc în mod evident, cu precădere literaturii, „Cuget liber" îşi accentuează propagarea ideologiei proletariatului prin mijlocul mai direct al articolului teoretic de critică şi de istorie literară sau al articolului politic propriu-zis, străduindu-se, să participe cu modestele

ei resurse la dezbaterile problemelor contemporane. Revista caută atît să informeze şi să semnaleze, cît şi să îndrume simpatia şi interesul, convingerea şi gîndirea. În acest sens, sînt deosebit de interesante şi de semnificative articolele lui Lothar Rădăceanu, N. Deleanu, Galaction, scrise cu competenţă, spirit critic şi intuiţie fină. Mai apar şi articole literare care nu exprimă atît de direct şi pregnant punctul de vedere al ideologiei de stînga, dar se menţin la un nivel general progresist, cu tendinţe democratice. Acestea sînt fie articolele care prezintă profilul unui scriitor progresist, fie o anumită optică umanistă de interpretare a unei opere literare.

Articole literare pe diverse teme mai publică în revistă Nobert Falta, I. Sebastian şi Upton Sinclair. Partea rezistentă a propagandei ideologice se face practic aici şi în fugarele „Note şi comentarii", deoarece articolele declarate politice ale revistei se menţin într-o tendinţă pacifistă şi umanistă dictată de prudenţa necesară faţă de cenzură. Doar ideile politice general progresiste sau sublimate în afirmaţii estetice şi în opere de artă propriu-zise puteau fi exprimate prin presa legală a timpului.

Cele mai semnificative şi mai clare ideologic sînt articolele lui Lothar Rădăceanu. El susţine rubrica criticii literare în numerele 1, 2, 3 şi 5. În articolul din nr. 1, *Generalităţi asupra criticii literare*, autorul evidenţiază necesitatea aprecierii literaturii şi ca fenomen social, a unei critici ştiinţifice în literatura română. El mai explică anumite aspecte ale noţiunilor de „unitate a culturii", „specific naţional" şi „originalitate". În nr. 2, L. Rădăceanu dă un comentariu al romanului *Întunecare*; pe lîngă o ideologie ştiinţifică, el dezvăluie şi o bună intuiţie de critic literar; cu o clarviziune confirmată de timp, el apreciază talentul tînărului scriitor ca mediocru şi acordă romanului „o valoare reprezentativă, dar nu în aceeaşi măsură şi o valoare artistică". Criticul reproşează artistului „ignorarea realităţii româneşti", apoi face o analiză a situaţiei politice, istorice şi culturale a ţării şi caracterizează trăsăturile specifice ale naturalismului în contextul culturii noastre. El explică astfel, sociologic, cauza ignorării realităţii româneşti şi specificul curentelor literare. În nr. 4, Lothar Rădăceanu, în articolul *Între romanul social şi romanul de salon*, face procesul activităţii literare a lui L. Rebreanu pînă la acea dată. El prezintă evoluţia artistului de la capodoperele de început, *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*, care l-au consacrat pînă la *Ciuleandra* şi *Adam şi Eva*.

Analizînd tipul acestor romane diferite, ia, net, poziţie pentru romanul social, împotriva romanului de salon: „Evident, Dl. L. Rebreanu n-ar fi devenit scriitorul cu drept cuvînt recunoscut ... dacă o putere de creaţie neobişnuită n-ar fi dat fondului social al scrierilor d-sale acea formă artistică congenială care a fost, este şi va rămîne criteriul esenţial al operei de artă. Dar nu mai puţin evident este că succesul covîrşitor al operei ... nu a fost creat de formă, ci de fondul ei ... Ion a fost desfăcut în zeci de mii de exemplare nu fiindcă e propriu-zis un roman bun, ci fiindcă este un roman al ţărănimii, adică al acelei categorii sociale din care se trage... majoritatea cititorilor şi care a pus şi pune ţării cele mai grave probleme sociale" (p. 57); „Esteticienii improvizaţi din ilariantul Institut de literatură al d-lui Mihail Dragomirescu se vor speria

şi vor frunzări dezorientaţi catehismul de estetică întocmit pentru uzul criticilor profesionişti de marele lor profesor : « Cum, însuşirea de fond, nu însuşirea de formă determină reputaţia şi calificarea artistică a unui scriitor ? » se vor întreba ei ... " (p. 57).

În nr. 5, Lothar Rădăceanu e prezent cu un articol festiv, *Gorki şi proletariatul.* Articolul prezintă opera lui Gorki ca pe un „fenomen de tranziţie în procesul de elaborare al culturii noi, care va pune conştient în mijlocul ei pe adevăratul creator al lumii : omul muncitor"(p. 67).

Tot în nr. 5, N. Deleanu publică articolul *Ibsen şi socialismul* ! Articol comemorativ (100 ani de la naştere), face o analiză a mesajului întregii opere ibseniene din punctul de vedere al ideologiei marxiste. (p. 66). Criticul aminteşte de activitatea socială a lui Ibsen, care în relaţiile personale a avut legături cu societatea muncitorească din Christiana (conferinţe, corespondenţă etc.). G. Galaction este prezent în nr. 6 cu *Faust*, un scurt eseu literar, în care face comentarii pe marginea operei lui Goethe, subliniind înalta valoare umană a mesajului ei : „ ... în efortul zilei, în munca fără preget, în risipa puterilor noastre, aici stă toată fericirea iertată nouă" (p. 74).

Dar, părăsind termenii religioşi în discuţia generală, Galaction îşi permite totuşi o interpretare liberă şi proprie. : „ ... La sfîrşit diavolul pierde premiul învoielii cu dr. Faust ... Dar în decursul genialei epopei însuşi diavolul a evoluat şi a ajuns o personalitate nouă ! A învăţat atît de multe alături de impetuozitatea dorinţei, de puterea invenţiei şi de măreţia sufletului lui Faust ! ... " (p. 74).

Upton Sinclair este un nume prestigios, a cărui contribuţie trebuie semnalată, cu atît mai mult cu cît o notă indică colaborarea directă între scriitorul american şi revista românească pentru obţinerea acestui material. Upton Sinclair a trimis la „Cuget liber" articolul care-i prefaţează volumul de studii literare pe care tocmai îl pregătea în 1927. Acest articol, intitulat *Chrysostropism*, prezintă cu un ascuţit simţ satiric puterea banului în societatea americană şi decăderea morală a omului într-o societate de tip capitalist. Viaţa pare a nu fi decît o reacţie chimică : un tropism, adică impulsul mişcării într-o anumită direcţie : „Aceste tropisme create în mod artificial alcătuiesc tot ce-i mai important în viaţa zilelor de azi. Tropismul concursurilor premiate, tropismul evanghelic şi al cinematografului, al gumei de mestecat şi al maşinii de ras..., tropismul antigerman, antirus... Nu exagerez deloc dacă afirm că aceste emoţii ale maselor sînt provocate de atîtea şi atîtea kg de aur... Orice cunoscător al chimiei sociale pricepînd formula unsorilor diplomatice v-ar putea explica aceste schimbări" (p. 51).

Astfel, urmărind cu asiduitate orientarea cititorilor spre o direcţie de stînga, revista şi-a organizat rubrica de critică literară cu luciditate şi competenţă, folosind-o ca pe cel mai potrivit mijloc de educare în spiritul ideologiei proletare în cadrul conjuncturii politice date.

V

Rubrica de articole politice, din acelaşi motiv (cenzura), este mai modestă ca nivel ideologic. Deşi prezentă în toate numerele revistei, această rubrică vehiculează numai idei general-democratice şi progresiste.

Numai articolul lui Lothar Rădăceanu este un ecou răspicat al ideologiei de stînga a social-democraţilor. E. Relgis, cel mai asiduu susţinător al rubricii, aduce în discuţie numai probleme secundare (despre pacifism, intelectualitate etc.), într-un limbaj metaforic şi bombastic. În nr. 1, articolul *Europa cea tînără* prezintă un tablou apocaliptic al Europei în stil Rică Venturiano : „Imperialismul ... politic, economic, religios, cultural e caracteristica dominantă a Europei. Anglia ... e primatul traficului. Rusia Sovietică a proclamat primatul muncii. Revoluţia ei se repercutează pînă la pagodele chineze şi pînă la republicile sud-americane ... Europa e un vălmăşag de tendinţe : un iad de erori, un paradis de desăvîrşiri ... ". Dar în curînd „lupta rapace se va schimba în cooperaţie ... Liga Naţiunilor va ajunge o adevărată uniune a popoarelor ... cînd dreptatea va înlocui glasul tunului ... " (p. 3).

În nr. 3, 5, 8—9, E. Relgis continuă să prezinte neobosit problemele pacifismului, organizaţia Internaţionalei pacifiste, programul, istoricul, congresele ; reproduce fotografii, documente (proclamaţii, apeluri) şi informaţii despre reprezentanţii ei marcanţi aparţinînd exclusiv burgheziei şi aristocraţiei prusace.

Trebuie amintite, în cadrul acestei rubrici de articole politice, articolele scrise de R. Rolland, H. Barbusse şi Lothar Rădăceanu. În nr. 4 este publicat un scurt articol de H. Barbusse, *De la Clarté du Monde*", care prezintă noua revistă „le Monde" şi programul ei politic. Articolul este precedat de comentariile adezive ale redacţiei. Barbusse scrie : „ ... Mişcarea ideilor şi producţia intelectuală contemporană nu pot fi cercetate şi judecate cu sinceritate dacă nu pătrundem în lucrurile sociale, economice şi politice. ... Monde rîvneşte să lumineze şi să adune toate forţele de stînga din toate straturile sociale ... În expunerile sale Monde se va bizui de 3 direcţii principale : 1) pe cît e cu putinţă după legile societăţii ... să apropie pe muncitorii intelectuali de muncitorii manuali. 2) să combată cultura reacţionară a cărei propagare e plină de superstiţii şi de sofisme ... 3) să ajungă la primele năzuinţe ale unei arte umane colective care exprimă masele, nu particularităţile individuale" (p. 54).

În nr. 5, cu ocazia împlinirii a 10 ani de la încetarea războiului, se reaminteşte „Apelul către europeni" (14 octombrie 1914), dat de G. Fr. Nicolai, Albert Einstein, W. Förster şi Dr. Bueck ca răspuns demn la „Manifestul celor 93 adresat lumii civilizate de fruntaşii (citeşte servitorii) culturii germane care se solidarizaseră cu militarismul german". Ca ecou al gestului de atunci al celor 4, în condiţii mai favorabile mişcării democratice pentru pace, R. Rolland adresează în 1923 intelectualităţii mondiale o nouă chemare. „Cuget liber" reproduce acest articol înflăcărat sub titlul *Declaraţia de independenţă a spiritului*, în care scriitorul francez spunea : „Muncitori ai spiritului, tovarăşi risipiţi prin lume, despărţiţi de 5 ani prin armatele, cenzura şi ura naţiunilor încăierate ..., vă adresăm ... un apel pentru a reface unitatea noastră frăţească, o unire mai nouă, mai temeinică, mai sigură" (p. 64).

În nr. 7, Lothar Rădăceanu are articolul *Cultura proletară — cultura nouă*, în care dezbate problemele revoluţiei proletare şi ale pregătirii

ei pe etape în conştiinţa proletariatului : „În faza pur combativă, proletariatul dezvoltase numai virtutea solidarităţii şi disciplinei de luptă ... O dată însă ce proletariatul păşeşte în faza constructivă chiar în cadrul societăţii capitaliste, virtuţile lui colective încep să fie încet, dar sigur, completate cu noi resorturi sufleteşti .... Acest colectivism sufletesc nu cuprinde însă decît latura politică şi economică ... Dar a colectiviza, dacă e permis să întrebuinţăm acest cuvînt, omul în înseşi relaţiile lui individuale de viaţă devine parola cea mai de seamă a revoluţiei morale : a crea omul nou, proletar, cultura nouă, proletară, e misiunea ei de căpetenie ... Cultura proletară e încă departe de a fi înfăptuită. Ea va fi opera proletariatului ajuns la stăpînirea puterii politice ... şi ea se va contopi o dată cu dispariţia claselor cu însăşi cultura umană ... Se uită că în bezna infectă a fabricilor mijeşte nu numai viitorul social al omenirii, dar şi sufletul şi cultura ei nouă" (p. 86).

VI

Revista „Cuget liber" are în numerele 1, 2, şi 3 un capitol de cronici, care dispare mai tîrziu, constituit din rubricile „Plastica" şi „Cortina". Aşa cum arată numele, rubrica „Plastica" oferă ecouri din mişcarea picturii româneşti : comentează expoziţii, talente consacrate sau la debut, probleme şi noţiuni de specialitate, mode. Ea este susţinută în exclusivitate prin articolele lui Jack Leonard ; aceste articole, scrise cu nerv şi dezinvoltură, dezvăluie competenţă şi orizont larg şi ar fi reuşit poate să influenţeze pozitiv orientarea picturii româneşti printr-o prezenţă mai susţinută. Singurele trei articole apărute au reuşit numai să semnaleze o bună vocaţie de critic. În nr. 1, articolul *Despre nud ca prejudecată în concepţia plastică*, susţinînd concepţia estetică justă, că fondul determină forma în artă şi că mesajul este elementul principal, determinant la o operă de artă, J. Leonard, cu un bun condei satiric, scrie despre artistul meschin care nu are ce spune publicului : „După ce ieri a creat un nud, se întreabă a doua zi în faţa şevaletului : Azi ce fac? Şi cu o evidenţă uimitoare răspunde : un nud. A treia zi iar un nud. După 2 luni de muncă deschide o expoziţie cu 60 de nuduri. Spre a se evidenţia pe sine, e gata să stea de vorbă cu publicul oricînd.. Nudul e o prejudecată din pricină că artistul nu face decît să se fondeze pe o credinţă falsă, pe tradiţionala idee că nudul constituie o concepţie plastică şi că el ca artist nu mai are nevoie să-şi bată capul ... ca să facă arta mereu actuală ... ". În nr. 2, articolul aduce în discuţie *Natura moartă*. Considerînd, cu argumente tehnice, că natura moartă este doar un exerciţiu de stil şi că ea nu poate constitui în exclusivitate opera unui artist, necum pictura unei ţări, J. Leonard scrie : „Pictorul în sufletul căruia nu vibrează decît natura moartă dovedeşte că a uitat fundamentele artei sau nu le-a ştiut niciodată şi crede că arta e o simplă gîdilitură a nervilor noştri. A uitat că arta e mijloc de a ne face să înţelegem viaţa, de a ne înălţa sufleteşte ... ; iar criticul care a slăvit acea artă e pînă-n măruntaiele sale o reptilă ... Spectatorii acestei

arte sînt îmbuibaţi ... meschini ... şi îmbogăţiţi de război. Altarul artei nu e unic : e-mpărţit după gusturi, după clase sociale.

În nr. 3, articolul de plastică discută diferite „mărunţişuri" — motive, teme, maniere ; semnalează calitatea de artist autentic (pe care timpul a confirmat-o) a pictorului Ghiaţă.

Rubrica „Cortina" apare numai în numerele 1 şi 3 şi este susţinută exclusiv de Ion Pas. În nr. 1 rubrica grupează diferite note despre viaţa teatrală : combate ca fals subiect de discuţie subiectul crizei teatrale în România ; apreciază spectacolele cu piesele *Omul şi mîrţoaga* de Ciprian şi *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu. Combate violent spectacolele cu *Fata Morgana*, *Cuiburi sfărîmate*, *Ministrul*, ca nulităţi estetice. Evidenţiază jocul tinerilor actori Calboreanu, G. Storin, Al. Critico şi Marieta Sadova. În nr. 3, Ion Pas apreciază favorabil spectacolele cu *Don Carlos*, de Schiller şi critică cu aciditate spectacolul Teatrului Naţional cu piesa *Luminiţa*, de Ticu Archip. Este interesant că timpul a sancţionat toate observaţiile şi aprecierile efemerului critic teatral.

VII

Caracterul de revistă culturală este completat cu o tentă enciclopedică prin rubrica largă (3—4 pagini) de „Note şi comentarii". Aici sînt prezenţi totdeauna cei doi redactori alături de mai toţi prietenii revistei. Rubrica e folosită atît pentru a informa cititorii, în sens literal, despre ultimele evenimente culturale interne şi externe, cît şi pentru a comenta aci anumite aspecte sociale şi a lua o fermă poziţie de stînga. În nr. 1, alături de necroloage, recenzii ale scriitorilor autohtoni, o ştire despre un proces literar etc., apar declaraţia programatică a redacţiei în legătură cu „Cuget liber" şi note din scrisoarea deschisă a lui R. Rolland referitoare la asasinarea lui Sacco şi Vanzetti. În nr. 2, rubrica e mai bogată : dă ştiri despre activitatea lui Upton Sinclair de demascare a trusturilor americane ; o notă despre cartea lui Duhamel, despre călătoria sa la Moscova ; articol comemorativ al socialistei franceze Flora Tristan ; un articol polemic referitor la ideologia revistei „Gîndirea" ; recenzii şi o notă a lui Ion Pas care semnalează discuţia literară publică Barbu—Arghezi. I. Pas intervine nu atît pentru a constata dreptatea unei părţi, cît şi pentru a le condamna pe amîndouă pentru lipsa de eleganţă a dialogului care, după obiceiul autohton, a degenerat în insulte şi atac la persoană. Numărul 3 dă ştiri despre un spectacol moscovit şi marchează două comemorări : Th. Hardy şi J. London. Numărul 4, păstrînd structura generală anterioară, aduce un aspect nou : articolul lui Ion Pas *Prizonierul*, în care apără cu mult curaj cauza lui M. G. Bujor, închis la Doftana pentru vina de a fi apărat interesele clasei muncitoare. În nr. 5, alături de recenzii, comemorări, şi un atac plin de batjocură la adresa lui C. Gane ; în ziarul „Politica" acesta aprecia nivelul bun al revistei „Cuget liber", dar o suspecta de „umanitarism", de orientare stîngistă, „de care ţara noastră nu are nevoie".

Numerele 6 şi 7 păstrează aceeaşi structură. În nr. 7 se semnalează notiţele lui Ion Pas care atacă cu mult umor imitaţiile unor nepricepuţi

după stilul lui Pamfil Şeicaru; de asemenea comentariul virulent cu ocazia acordării premiilor literare pe 1927, în care se demască mecanismul încurajării „talentelor" în societatea burgheză. În nr. 8—9 se recenzează printre alte cărţi: *Ciulinii Bărăganului*, de P. Istrati, şi biografia lui Dostoievski, scrisă de Şt. Zweig: se dă o notă comemorativă (1 an de la asasinare), despre Sacco şi Vanzetti. Se dedică numeroase articole şi comentarii personalităţii lui L. Tolstoi.

Fiecare număr al revistei, începînd cu nr. 5, dă şi o bibliografie a cărţilor primite.

Toate aceste rubrici sînt elaborate cu discernămînt, în spirit critic, pentru a capta şi pentru a instrui cititorii de categoriile cele mai diverse, pentru a le forma o anumită imagine de ansamblu despre evenimentele culturale, calitatea şi sensul lor. Aceste notiţe fugare şi parcă ascunse sub litera mai mică decît a restului revistei poartă mai mult din adevăratele interese şi sentimente ale revistei decît multe articole din fruntea ei. De pildă, prin calitatea şi conţinutul literaturii recenzate (London, P. Istrati, Tolstoi etc.) se caută orientarea atenţiei spre literatura progresistă, de problematică socială, cu valoare estetică, dar şi o justă repartizare a atenţiei între literatura autohtonă şi străină. Multe din articolele şi notele din această rubrică finală dezvăluie mai bine nota specifică, caracterul ideologic al revistei, decît întreg cuprinsul revistei (de ex. *Prizonierul* de I. Pas).

★

Prin cele mai multe dintre materialele publicate, redacţia revistei a căutat să dea publicului său, reprezentanţi ai ideologiei de stînga, simpatizanţi sau simpli oameni cinstiţi, cu vederi democrate, ceea ce aşteptau, ceea ce aveau dreptul să aibă: o revistă cu o bună ţinută intelectuală şi artistică şi cu o ideologie onestă, curajoasă şi lucidă, în pas cu adevăratele cerinţe sociale, un ochi clarvăzător asupra sensului epocii şi culturii. Dacă revista nu dă un program de stînga, explicit în primul număr, şi dacă foloseşte deseori o exprimare indirectă şi ocolită şi adoptă o linie de ansamblu moderată, aceasta este numai o atitudine strategică; era nevoie de mult curaj pentru a strecura în presa legală o ideologie proletară şi era nevoie de mult tact şi de o strategie specială pentru a prelungi apariţia unei reviste „luată la ochi" ca „progresistă". Revista „Cuget liber", o curajoasă reprezentantă a presei democrate, şi-a făcut cu modestie şi conştiinciozitate datoria de a menţine şi continua filonul presei progresiste; ea a întreţinut în epocă, alături de alte numeroase reviste, o atmosferă de umanism real, de luciditate, pentru a încuraja şi a uni rîndurile forţelor de stînga. Prin romanul lui Ion Pas publicat în „Cuget liber", literatura noastră s-a îmbogăţit cu lucrări care, alături de nuvelele lui Sahia, se vor constitui ca puncte de plecare ale literaturii direct militante de după Eliberare. Chiar dacă acest roman al luptei de clasă a proletariatului nu a avut un ecou deosebit în epocă, el şi-a găsit un ecou meritat în literatura anilor noştri.

Prin articolele teoretice curajoase şi clare ale lui Lothar Rădăceanu, publicate în această revistă, precum şi ale altor intelectuali de stînga

care au activat în această epocă în presa şi cultura noastră, critica literară ştiinţifică de tip nou, marxist, şi-a făcut inaugurarea în cultura românească încă de la începutul secolului 20.

Folosind un vast şi nuanţat material informativ din domeniul esteticii, criticii, politicii şi ideologiei, revista s-a putut adresa unei largi categorii de cititori.

Ea a promovat — după puteri — o literatură de conţinut social şi de valoare estetică.

Revista s-a dovedit capabilă să se afirme şi să orienteze just conştiinţa cititorilor săi prin mijloacele cele mai diverse : mijloace indirecte, ca selecţionări de domenii şi materiale şi mijloace directe, ca luări de poziţie, aprecieri, insinuări, atacuri şi demascări. Chiar presa burgheză, cu toată ostilitatea de principiu, a recunoscut că nivelul revistei (grafic şi de conţinut) este bun şi că defectul ei e orientarea de stînga. Majoritatea articolelor publicate sînt scrise cu o vînă polemică de netăgăduit, care dovedeşte nu numai spiritul critic, competenţa şi condeiul fluid al autorilor, ci şi curajul civic şi combativitatea. Se străvede astfel intenţia revistei de a constitui o prezenţă vie în publicistica românească, în viaţa literară, artistică şi socială a epocii. Chiar dacă revista nu a descoperit şi promovat alte talente autohtone mai însemnate în afară de redactorul său Ion Pas, care s-a dovedit un nume viabil în literatura română nouă, prin conţinutul literaturii publicate, revista a contribuit la crearea şi menţinerea unui fundal literar înnoitor şi sănătos.

Pentru scurtul răstimp al apariţiei sale, revista „Cuget liber", ca organ al social-democraţiei de stînga, a constituit un glas al opiniei publice democrate, un ecou al intereselor şi al gustului maselor largi. Ea a contribuit astfel la răspîndirea ideologiei proletare şi la formarea conştiinţei militante, care avea să-şi spună cuvîntul în 1929 şi 1933.

PREZENȚE COMUNISTE LA „VIAȚA ROMÂNEASCĂ" ÎNAINTE DE 23 AUGUST 1944*

CĂTĂLINA VELCULESCU

În rezoluția plenarei lărgite a Comitetului Central al Partidului Comunist din România din iulie 1933 se arată că este necesar „a se întări legăturile partidului cu intelectualii muncitori", adăugîndu-se că în acel moment „întreaga situație este favorabilă pentru creșterea rapidă a influenței și rolului partidului în aceste straturi și se cere mobilizarea partidului și în acest sector neglijat, folosind în mod priceput toate legăturile pe care le are partidul cu aceste cercuri..." [1].

Suprimarea rînd pe rînd, la scurt timp după apariție, a publicațiilor periodice în care Partidul Comunist Român își expunea în anii 20 și 30 ai acestui secol propriul punct de vedere impune căutarea altor posibilități de afirmare.

Cînd în Europa acelor ani apăruse un dușman de temut, fascismul, partidul cere membrilor săi să publice în oricare dintre revistele legale cu înclinări democratice care le-ar accepta participarea. Acesta era de fapt și un mod concret de a stimula crearea unui front popular antifascist. Folosind cel mai adesea, așa cum cerea rezoluția plenarei citată mai sus, legăturile personale existente între oamenii de cultură, intelectualii comuniști reușesc să imprime în anumite perioade o linie conformă cu punctul de vedere al partidului unor reviste de orientare progresistă; amintim dintre acestea „Reporter" , „Facla", „Cuvîntul liber" etc.

Se știe, că, între atîtea publicații ale vremii, „Viața românească" era de prestigiu pe tărîmul dezbaterilor ideologice. În paginile ei semnau oameni de cultură cunoscuți, cu vădite convingeri democratice. În 1934 apăruse un număr cu articole depre prima țară din lume

---

* Acest articol a fost scris la îndemnul și cu sprijinul totdeuna binevoitor al prof. Mihai Novicov, la care s-au adăugat informațiile date de un colectiv de cercetători de la Institutul de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., și de tov. Alexandru Mihăileanu.

[1] *Documente din istoria P.C.R.* 1929—1933, vol. III, București, 1956, p. 649—650.

condusă de comuniști. Trecînd peste oscilații și afirmații eronate, se desprindea clară o concluzie : experiența ne interesează direct, nu o putem neglija, trebuie să o cunoaștem și să o apreciem fără prejudecăți, „dincolo" se petrec evenimente ce vor schimba cursul istoriei.

Pe fondul general al tendințelor progresiste de la „Viața românească" comuniștii folosesc cu mult tact, așa cum făcuseră și la alte reviste, relațiile deja existente între intelectualii vremii. Prietenia lui Alexandru Mihăileanu, cu Petre Pandrea, erudit cu darul exprimării convingătoare, prieten al lui Mihai Ralea, devine una din punțile de legătură între partidul trecut în ilegalitate și revista legală, cu nume răsunător în cultura română. O altă cale de acces în paginile revistei, la fel de directă, este legătura lui Lucrețiu Pătrășcanu, prin tatăl său, D. D. Pătrășcanu, cu vechii colaboratori ai „Vieții românești"[2].

După materialele publicate, se pare că din punct de vedere al temei noastre există o anumită periodizare. Pînă în 1935 articolele comuniștilor apar în revistă sporadic ; din 1935 pînă în 1937 — 1938 participarea directă, ca și influența lor asupra celorlalte materiale publicate aici este pregnantă, fără a putea întotdeauna opri apariția unor afirmații potrivnice. După 1937, deși nu-și încetează colaborarea, aparițiile sînt rare și, rămînînd pe aceleași poziții fundamentale, afirmarea principiilor devine mai puțin directă.

★

Chestiunea gravă a actualității : fascismul, este ținta directă sau indirectă a celor mai multe intervenții. Într-un studiu din 1935 [3], Alexandru Mihăileanu analizează situația din Germania, centrul cel mai puternic al acestei mișcări. Ascensiunea lui Hitler este descrisă ca o succesiune de promisiuni mincinoase făcute muncitorilor de un instrument al marilor capitaliști care-și apără dominația. Frazele articolului sînt adevărate semnale de alarmă, în care recunoaștem atitudinea generală a comuniștilor : „Lupta dintre Germania hitleristă și Uniunea Sovietică este lupta dintre două sisteme". „Germania hitleristă reprezintă astăzi burghezia în descompunere, gata să întrebuințeze cele mai barbare mijloace de teroare pentru continuarea dominației sale". Numai crearea unui front unic muncitoresc de jos în sus, impus conducătorilor social-democrați care șovăie, mai poate împiedica instaurarea fascismului și în alte țări.

Sub influența intelectualilor comuniști, atitudinea unor colaboratori mai vechi ai revistei, aparținînd stîngii social-democrate, devine mai consonantă cu linia partidului comunist. Un articol al lui Mircea Mancaș poartă titlul semnificativ *Anacronismul fascismului* [4] și, după o detaliată analiză a principiilor, acest curent este condamnat cu indignare : „Teoretic, fascismul a reprezentat o reacțiune împotriva ideilor marxiste ; practic, a dus o luptă de exterminare împotriva socialismului și comu-

---

[2] Afirmațiile acestea, ca și altele pe care le vom semnala, se bazează pe informațiile date cu multă bunăvoință de tov. Alex. Mihăileanu.

[3] Alex. Mihăileanu, *Hitlerismul și muncitorimea*, „V.R.", 1935, nr. 7—8, p. 43—48.

[4] M. Mancaș, *Anacronismul fascismului*, „V.R.", 1934, nr. 13—14, p. 75—83.

nismului, utilizînd resursele unei burghezii anemiate și fondurile marii industrii pentru salvarea statului burghez și capitalist".

Tabloul sumbru al Europei amenințate de una din cele mai sîngeroase dictaturi nu-i descurajează însă pe comuniști. Conștienți că și în planul creației spirituale în general, nu numai în viața politică, conducătorii fasciști au impus opere care proslăvesc războiul și supunerea oarbă la dictatură, sînt în aceleași timp convinși că „peste ei și împotriva lor, mulțimile producătoare, ... pline de izvoare de spiritualitate nouă, vor învăța din luptă și cultură să creeze o adevărată istorie" [5].

★

Pe plan intern, comuniștii au urmărit atît demascarea diferitelor manifestări de fascism din țara noastră (în politică sau în cultură), cît și organizarea luptei antifasciste în modalitățile cele mai variate, de la încercarea de a salva forma de conducere parlamentară a statului burghez pînă la crearea Frontului unic muncitoresc, a Frontului popular antifascist, iar pe plan cultural de la condamnarea scrierilor primejdioase pînă la susținerea adevăratelor valori.

Analizînd afirmațiile conducătorilor mișcării legionare, Ilie Constantinovschi ajunge la concluzia că toate încercările lor de a masca adevărul pregătesc tineretul român pentru a-l jertfi inutil într-un război antisovietic, dus în interesul Germaniei [6]. Ura declarată pentru cultură și pentru umanitate și deformarea religiei în slujba țelurilor ei situează această mișcare alături de cea hitleristă, cu care își neagă zadarnic orice legătură. Asupra aceluiași pericol atrăsese atenția și Ștefan Voicu [7]. Respingînd afirmația că legionarii ar continua tradiția tragică și strălucită a lui Horia, Tudor și Avram Iancu, el demonstrează că aceștia din urmă „rămîn pilde și înainte-mergători ai luptătorilor democrați de astăzi, împotriva opresiunii și amenințării fasciste". Vom vedea mai departe cum în sprijinul acestei teze sînt scrise și studiile de istorie a României.

O primă treaptă în lupta împotriva fascismului era menținerea democrației burgheze. Încă din timpul crizei economice, Lothar Rădăceanu, care mai tîrziu va milita în fruntea aripii de stînga a Partidului social-democrat pentru crearea unității politice a clasei muncitoare, cerea lărgirea acestei democrații prin crearea unor organisme care să asigure alocarea ajutoarelor de șomaj, la nivelul conducerii de stat [8]. În timpul primejdiei iminente a fascismului, Mircea Mancaș demonstrează că regimul parlamentar democrat burghez trebuie salvat (cu restructurări fundamantale în modul lui de existență), altfel capitalismul va recurge la dictatură [9].

Dar atitudinea cea mai combativă o au și de astă dată comuniștii într-un articol care, potrivit afirmației autorului, a circulat apoi în extras,

---

[5] Alex. Mihăileanu, *Creație și fascism*, „V.R.", 1935, nr. 3—4, p. 67—69.

[6] I. Constantinovschi, *Ideologia tineretului și cultura*, „V.R.", 1938, nr. 5, p.58—68; nr. 6, p. 75—86; nr. 7, p. 59—73.

[7] Șt. Voicu, recenzie la *Cartea căpitanilor* de E. Bernea, „V.R.", 1937, nr. 4—5, p. 84—86.

[8] L. Rădăceanu, *Problema șomajului în România*, „V.R.", 1932, nr. 3—4, p. 336—344.

[9] M. Mancaș, *Cronica ideilor. Criza regimului parlamentar*, „V.R.", 1935, nr. 3—4, p. 82—86.

ca un adevărat program de acțiune [10]. Aici se demonstrează cu argumente convingătoare că la noi sînt nu numai condiții prielnice pentru crearea unui front popular antifascist, ci și necesitatea absolută a formării lui, altfel se va instaura teroarea fascistă. În același timp, trebuie creat și Frontul unic muncitoresc, printr-o puternică mișcare de jos în sus. Fermitatea acestor chemări vine din credința că toate forțele democratice trebuie să se unească, pentru că „fascismul și războiul sînt astăzi pericolele imediate și creatoarele mizeriei maselor populare".

★

În problemele culturii, atitudinea comuniștilor este la fel de combativă ca în cele politice sau sociale.

Anumite cărți sau curente ideologice sînt condamnate elocvent și hotărît pentru conținutul lor primejdios. Am citat deja seria de articole ale lui Ilie Constantinovschi, Alex. Mihăileanu și Șt. Voicu. Trebuie să adăugăm recenziile lui C. Ionescu-Gulian în care anumite lucrări sînt criticate atît pentru metoda neștiințifică de abordare a problemelor, cît și pentru concluziile primejdioase social la care ajung [11]. În același timp sînt recomandate călduros cititorilor lucrări a căror rigoare științifică — deși autorii lor nu sînt marxiști — și claritate de expunere fac din ele contribuții remarcabile la dezvoltarea culturii. P. Constantinescu-Iași scrie despre studiile de artă, arheologie, arhitectură; Alex. Graur informează cititorii despre dezbaterile lingviștilor; C. Ionescu-Gulian prezintă cărți de filozofie din cele mai diverse orientări ideologice.

În analiza fenomenului literar românesc contemporan, Ilie Constantinovschi surprinde primejdia ca intelectualii cu poziții ideologice neclare să fie absorbiți de fascism [12]. Această primejdie e dovedită de evoluția lui Rebreanu de la *Răscoala* la *Gorila*, evoluție negativă nu numai ideologic, dar și artistic. Păstrîndu-și întreagă admirația pentru ceea ce este superior în creația romancierului român, autorul articolului lansează o întrebare ce rezumă drama scriitorului: „Va ști oare Rebreanu să descopere, în atmosfera agitată și în plină prefacere a societății noastre, liniile generale și oamenii care aduc într-adevăr soluția viitorului la problemele ridicate în *Gorila*?".

Entuziasmul în a susține ceea ce e bun din punct de vedere ideologic duce la recomandarea chiar și a unor lucrări ce nu ating cea mai înaltă valoare estetică. Despre o carte de versuri a lui Paul Păun, C. Ionescu-Gulian afirmă cu admirație: „Aspirațiile, elanurile și îndemnurile nu se manifestă discursiv, ci sînt realizate ca tonalități ale poemului", și anume ale unui „poem al răzvrătirii, dar nu al răzvrătirii neputincioase sau anarhice, ci al răzvrătirii pentru cucerirea totală și definitivă a realității ... este un viguros început de poezie nouă, în care răzbate nemijlocit omul întreg, omul nou, pentru care viața este o luptă sobră pentru salvarea tuturor, iar poezia o modalitate de expresie a vieții și a luptei" [13]. Nu mai puțin elocvente sînt afirmațiile lui

---

[10] Alex. Mihăileanu, *Perspective sociale în România*, „V.R.", 1935, nr. 7—8, p. 43—48.

[11] Vezi recenziile din „V.R.", 1939; nr. 3, p. 151—153; 1940, nr. 1, p. 180—182.

[12] I. Constantinovschi, *De la Răscoala la Gorila*, „V.R.", 1938, nr. 12, p. 37—49.

[13] C. Ionescu-Gulian, recenzie la Paul Păun, *Pămîntul sălbatec*, „V.R.", 1939, nr. 5, p. 133—134.

Alex. Mihăileanu despre cartea lui Malraux *Le temps de mépris* : „Înfățișînd zbuciumul comunistului Kassner (autorul — *n.n.*) nu face decît să dovedească viața colectivității, cu aspectul ei neliniștitor și veșnic uman ... Un scriitor este deci și un erou al luptei pentru umanitate" [14], sau ale lui Ilie Constantinovschi despre Romain Rolland, care a evoluat de la literatul cu o „concepție umanitară idealistă ... la luptătorul și exponentul claselor neavute care restabilește adevărul obiectiv și urmărește conținutul adevărat al forțelor istorice care s-au ciocnit" [15].

Semnificativ este faptul că „Viața românească", revista care promovase deja un curent în literatura română, are acum pagini de documentată prezentare a altui curent : literatura realist socialistă. Pentru a combate afirmațiile răuvoitoare despre viața culturală a statului sovietic, Ilie Constantinovschi semnalează admirația entuziastă a tinerilor cititori ruși pentru Pușkin [16], Alex. Graur și C. Racoviță prezintă lucrările lingviștilor din Rusia [17], Gheorghe Dinu (Ștefan Roll) scrie cronici culturale documentate și deosebit de elocvente prin numărul mare și calitatea acțiunilor amintite : [18] premii internaționale la concursul de interpretare muzicală, festivaluri teatrale anuale, dramatizări după romane celebre, traduceri din clasicii literaturii universale, mărirea vertiginoasă a numărului și tirajelor de reviste, activitatea lui Einsenstein, Ilya Ilf, Gorki, Novicov-Priboi, proiectul pentru Palatul Sovietelor etc. etc. Între rînduri se spune cititorului : iată o emulație intelectuală deosebită, nu a unei pături privilegiate, ci a celor pînă mai ieri alungați din cultură.

Vera Pamfil cercetează probleme delicate ale noii literaturi ruse realist-socialiste. Atunci cînd urmărește evoluția personalității în opera literară, noua lirică rusă sau evoluția artei scenice [19], fiecare fenomen contemporan este legat de evenimente dinaintea revoluției, așa că avem tabloul unei dezvoltări căreia noul stat nu i-a tăiat cursul, ci i l-a îndreptat spre calea lui firească. Admirația pentru arta nouă este numai o modalitate de exprimare a admirației pentru revoluție și consecințele ei, fără să se piardă luciditatea critică în aprecierea valorilor artistice. Alte articole ale lui Gh. Dinu, Vera Pamfil, Mircea Mancaș [20] vădesc o simpatie profundă pentru cele două figuri reprezentative ale literaturii sovietice : Gorki și Maiakovski. Prezentarea operelor implică pe de o parte o entuziastă aderare de principii la procesul revoluționar, pe de alta încer-

---

[14] Alex. Mihăileanu, „V.R.", 1935, nr. 7—8, p. 115—116.

[15] I. Constantinovschi, „V.R.", 1939, nr. 7, p. 157—159.

[16] I. Constantinovschi, *Centenarul lui Pușkin și actualitatea sa*, „V.R.", 1936, nr. 12, p. 89—92. Același autor scrie în 1939, nr. 9—10, p. 162—168, o prezentare elogioasă a agriculturii sovietice, comunicînd date furnizate de Expoziția agricolă din Moscova.

[17] Al. Graur și C. Racoviță, *Lingvistica rusă*, „V.R.", 1940, nr. 1, p. 128—131 ; nr. 2, p. 145—146 ; v. și 1939, nr. 6, p. 72—75.

[18] Gh. Dinu, *Viața culturală rusă*, „V.R.", 1937, nr. 6, p. 141—144 ; nr. 8—9, p. 114—119.

[19] V. Pamfil, *Problema personalității în arta rusă*, „V.R.", 1938, nr. 7, p. 47—58 ; idem, *Noua lirică rusă*, „V.R.", 1939, nr. 5, p. 113—122 ; idem, *Problema formei în teatrul sovietic*, „V.R." 1940, nr. 1, p. 163—171.

[20] Gh. Dinu, *V. Maiakovski*, „V.R.", 1937, nr. 6, p. 144 ; V. Pamfil, *Gorki și literatura rusă* „V.R.", 1937, nr. 8—9, p. 40—49 ; M. Mancaș, *M. Gorki și ideia de revoluție*, „V.R.", 1927, nr. 5, p. 255—259, și rec. la V. Ivanov, *Trenul blindat*, „V.R.", 1928, nr. 5—6, p. 289—294.

carea de a surprinde trăsăturile esențiale ale unei forme noi de realism apărute în literatura sovietică.

Într-o epocă în care hitlerismul afirma zgomotos superioritatea unei singure culturi, comuniștii români publică articole care vorbesc cu căldură și considerație, aducînd argumente temeince despre valori neglijate. Geo Milev, poet bulgar modernist, animator și înnoitor fervent al vieții culturale din statul vecin, mort în timpul reprimării acțiunii revoluționare din 1923—1924, este prezentat cititorilor de Șt. Roll, care îi și traduce cîteva poezii [21].

Lingvistica din Cehoslovacia și Polonia, țări greu lovite de Germania hitleristă, este elogiată de Alex. Graur, care dovedește că cercetările de aici „joacă un rol de frunte în știința mondială" [22].

Înainte de a aminti atitudinea comuniștilor față de probleme ale istoriei literaturii universale, nu putem trece sub tăcere cîteva rînduri în care Mircea Mancaș vorbește astfel despre Karl Marx: „ ... cel mai original filozof al epocii moderne, creatorul materialismului istoric și promotorul concepției socialiste economice" sau „Karl Marx a dovedit o justă intuiție și un remarcabil simț al realității " [23].

O semnificație deosebită o au articolele despre personalități ale culturii mondiale, pentru că sînt contribuții la o cercetare estetică nouă, de orientare marxistă. În recenzia la cartea Ninei Façon despre Michelangelo [24], C. Ionescu-Gulian ajunge la concluzii cu semnificație generală atunci cînd afirmă despre drama interioară dezvăluită de poeziile marelui artist: „Michelangelo este o pildă de trăire autentică a unei tematici etice generale, proprie culturii burgheze ..., căci conflictul între exigențele și sensul artei, pe de o parte, și problematica etică, de altă parte, este un conflict specific artistului care trăiește valorile și conflictele spirituale burgheze. Bucuria realizării n-a fost totală, pentru acei mari creatori care trebuiau să trăiască un conflict spiritual între atitudinea pozitivă, de realizare și afirmare artistică, și cea etică, încărcată de elementele contradictorii ale creștinismului".

Vera Pamfil studiază din punct de vedere marxist un episod complex și cu rezonanțe în întreaga Europă: trecerea de la realismul francez al lui Balzac, Flaubert, Taine la naturalismul lui Zola [25]. Sînt discutate problemele delicate ale legăturilor lui Zola cu mediul social contemporan și rezonanța lor în opera literară sau raportul dintre afirmațiile teoretice ale romancierului și realizarea artistică, precum și influența științelor exacte asupra literaturii și consecințele momentului Zola asupra dezvoltării ulterioare a esteticii.

Cunoașterea complexă a obiectului studiat și respectul pentru marile valori artistice indiferent de opiniile politice ale autorului sînt caracteristice articolelor amintite.

---

[21] Șt. Roll, *Literatura vecinilor noștri*: *Bulgaria*, „V.R.", 1937, nr. 4—5, p. 78—79.

[22] Al. Graur, *Lingvistica cehoslovacă*, „V.R.", 1939, nr. 5, p. 65—67; idem, *Școala polonă*, „V.R.", 1939, nr. 9—10, p. 114—116.

[23] M. Mancaș, „V.R.", 1928, nr. 7—8, p. 155; 1927, nr. 5, p. 255—259.

[24] C. Ionescu-Gulian, „V.R.", 1940, nr. 2, p. 139—141.

[25] V. Pamfil, *Zola și romanul realist francez*, „V.R.", 1937, nr. 12, p. 47—60.

Dar comuniștii sînt prezenți nu numai în critica, ci și în creația literară. În același timp publică aici și scriitorii prieteni ai partidului comunist care îl slujeau cu prestigiul cuvîntului lor sau cu atitudinea socială curajoasă. Poeziile lui M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Miron Constantinescu, D. Corbea, George Meniuc, Radu Boureanu sînt profund umane, prin adîncimea sentimentelor ce le inspiră, de la neliniștea iubirii neîmpărtășite sau a dorului după îndepărtatul sat natal pînă la spaima din fața scurgerii neînduplecate a timpului și dorința de realizare printr-o acțiune în slujba binelui. Proză semnează Geo Bogza și Ury Benador, atît de diferiți ca formulă artistică. Plictisul, ca o manifestare a urii împotriva unei societăți stupide, sarcasmul și ironia unuia stau alături de sensibilitatea aproape feminină și înțelegerea iertătoare a celuilalt.

O importanță cu totul deosebită o au articolele comuniștilor despre evenimentele istorice din trecutul țării noastre.

Cărțile a doi dintre ei (Miron Constantinescu, *Cauzele răscoalei lui Horia* [26], și Scarlat Calimachi, *Călători străini despre evreii din Principatele Unite* [27]) sînt prezentate ca modele de cercetare științifică într-o vreme a „demagogiei politicianiste și reacționare".

În lucrările de istorie publicate în „Viața românească" este evidentă dorința de a restabili adevărul cercetînd faptele cu o metodă nouă. Momente cu interpretare dificilă, ca ideologia lui Constantin Stere[28], sînt analizate cu simțul dreptății și cu dorința de a pătrunde în miezul lucrurilor, acolo unde se află justificarea logică a unor contradicții aparente. Ștefan Voicu enunța un adevărat program de activitate al partidului, ca o concluzie firească a depistării erorilor lui Constantin Stere, căruia, departe de a-i nega importanța, îi accentuează vederile progresiste cu toate că : „Ceea ce nu a văzut Stere a fost rolul proletariatului, care în lupta pentru democratizarea țării, pentru desăvîrșirea revoluției burgheze în România este factorul politic și social cel mai activ și căruia îi revine în primul rînd sarcina pe care Stere i-o contesta. Partidul proletar stă astăzi pe platforma ideologică și de acțiune care, pornind de la analiza marxistă a structurii sociale a țării noastre, stabilește că dominația de clasă de la noi este dominația burghezo-moșierească, iar sarcina care stă în fața proletariatului român este desăvîrșirea revoluției burgheze, ca o condiție de trecere mai departe, la revoluția proletară. Iar una din cele mai importante condiții ... este colaborarea ... cu celelalte categorii sociale ... și în special alianța dintre proletariat și țărănime".

Din cercetarea trecutului apropiat, ca și din a celui mai îndepărtat, membrii partidului comunist scot argumente în sprijinul afirmației că acesta este un rezultat firesc al evoluției istorice din țara noastră, nu o organizație impusă din exterior, mai mult, că singur acest drum este acceptat de ordinea evenimentelor istorice și că în afara lui România nu-și poate continua dezvoltarea. Atunci cînd forțele de dreapta din țară se

[26] Vezi recenzia în „V.R.", 1940, nr. 5, p. 133.
[27] Recenzia de Alex. Mihăileanu, „V.R.", 1935, nr. 7—8, p. 115.
[28] Șt. Voicu, *Ideologia lui C. Stere*, „V.R.", 1937, nr. 1—3, p. 134—147.

foloseau de mari nume din trecutul nostru ca să-şi atragă partizani, avea o acută importanţă lupta comuniştilor de a impune în conştiinţa a cît mai multor oameni de convingeri politice diverse credinţa în marea misiune a partidului. De aceea, este folosită chiar şi împlinirea unei date nerotunde de pildă, ca aceea de 116 ani de la răscoala lui Tudor Vladimirescu, pentru a se afirma legătura organică cu trecutul[29].

Rezultat al aceleiaşi atitudini, studiile semnate Ion C. Ion, pseudonimul lui Lucreţiu Pătrăşcanu, publicate în revistă în 1937, prezintă cu o fină înţelegere a mecanismului social şi o profundă cunoaştere a realităţilor economice trei dintre evenimentele esenţiale în formarea statului naţional burghez : mişcarea din 1821, din 1848 şi domnia lui Alexandru Ioan Cuza[30]. Articolele, începute încă în 1933, întrerupte în realizarea lor de greva de la Griviţa, urmată de întemniţarea la Jilava şi de ani de viaţă frămîntată, vor fi reluate cu modificări în volumul *Un veac de frămîntări sociale 1821—1907*, [31]. Faptul că, apărînd în „Viaţa românească", ele nu suplineau doar „lipsa unor cercetări marxiste a trecutului poporului nostru", ci militau pentru impunerea în conştiinţa cititorilor a unei anumite teze, putea fi dezvăluit abia după ieşirea din ilegalitate. În paginile volumului citat ni se spune : „Legînd trecutul cu prezentul, reactualizînd lupte şi fapte din trecutul apropiat al poporului român,multe sînt învăţămintele care pot fi trase". „În locul burgheziei, devenită o clasă antiprogresistă, eminamente conservatoare, rolul de a distruge rămăşiţele trecutului iobăgist şi feudal, de a înarma masele muncitoare de la oraşe şi sate cu drepturi politice, de a crea în acest chip condiţii prielnice pentru ca aceste mase să poată lupta pentru propriile lor interese, deci într-un cuvînt rolul progresist şi înnoitor a revenit, în mod natural, altor forţe sociale. Care erau acestea? Muncitorimea şi ţărănimea", cărora „se alipi o parte din intelectualitatea, din mica burghezie şi frînturi într-adevăr puţin consistente din burghezia democrată". „Proletariatul şi ţărănimea au preluat astfel moştenirea anului 1848. O moştenire grea, cu sarcini mari şi grele. Dar greutăţile ca şi piedicile sînt făcute spre a fi învinse. În viaţa popoarelor, mai mult chiar decît în efemera existenţă a individului. Ne putem deci îndrepta privirile spre viitor cu deplină încredere"[32].

★

Apariţiile în „Viaţa românească" ale unor articole de multe ori programatice scrise de comunişti au fost desigur un mare succes tactic. Re-

---

[29] Şt. Voicu, *116 ani de la revoluţia lui Tudor Vladimirescu*, „V.R.", 1936, nr. 12, p. 57—62.

[30] Ion. C. Ion, *Începuturile capitalismului în cele trei principate române* (acesta este titlul în care se includ toate articolele următoare — *n.n.*) : *Progresele economiei de mărfuri pînă la 1829*, „V.R.", 1937, nr. 6, p. 43—55 ; *Agravarea stării ţărănimii*, 1937, nr. 8—9, p. 51 şi urm. ; *1821. Caracterizare generală*, 1937, nr. 11, p. 50—61 ; *Adevărul 1848*, 1938, nr. 2, p. 7—19 ; nr. 3, p. 34—48 ; 1939, nr. 9 — 10, p. 96—103 ; *Divanul ad-hoc şi chestia ţărănească*, 1938, nr. 6, p. 47—61 ; *Adevărata cauză a răsturnării lui Cuza*, 1938, nr. 10, p. 46—57.

[31] Reeditat în 1947 şi 1969.

[32] Citatele sînt luate din ed. 1969, p. 20 şi 339—340.

vistă de prestigiu, răspîndită în întreaga țară, ea a fost transformată o vreme în unul din mijloacele de agitație ale partidului comunist pentru propagarea ideologiei sale în viața intelectuală a vremii.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

„Analele Institutului de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R", XIV, 1968, nr. 2—3.

ANTIP, C., *Contribuții la istoria presei românești*, București, 1964.

CONSTANTINESCU-IAȘI, P. *Organizații de masă legale conduse de P.C.R. în anii 1932—1938* (București), 1952; idem, *Lupta pentru formarea frontului popular în România*, București, 1968; idem, *Activitatea comitetului național antifascist din România 1933—1934*.

CROHMĂLNICEANU, O., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București 1967.

GEORGE, S., *Publicații progresiste sub îndrumarea și influența P.C.R. înainte de 1944*, „Limbă și literatură", 1961, nr. 5, p. 293, 313.

GEORGESCU, T., *Intelectuali antifasciști în publicistica românească*, București, 1967; idem, *Organizații de masă legale conduse de P.C.R. 1932—1934*, București, 1967.

GEORGESCU, T., IOANID, M., *Presa P.C.R. și a organizațiilor sale de masă. 1921—1944*, București, 1963.

IONIȚĂ, G., *Organizații de masă, legale, conduse sau aflate sub influența P.C.R., înființate în anii 1935—1938*. Autoreferat (București), 1967.

VRANCEA, I., *Tradiții ale criticii literare marxiste din România*, București, 1962.

ATITUDINI DE REZISTENȚĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN TIMPUL CELUI DE-AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

— fișe de istorie literară —

(fragment)

EMIL MANU

I. PRELIMINARII

Un studiu sau un eseu dedicat literaturii românești din perioada celui de-al II-lea război mondial e plin de semnificații mai ales pentru explicarea epocii contemporane. Pe de o parte, literatura nouă n-a apărut ca o generație spontanee, legată de o nouă direcție ideologică, iar frontiera marcată în timp a acestei schimbări nu are un caracter linear. Pe de altă parte, legătura dintre literatura noastră interbelică și literatura contemporană ar rămîne suspendată fără această explicație. Acest gol dintre marea *Istorie a literaturii române de la origini* ... pe care ne-a dat-o G. Călinescu și istoria vie (deocamdată nescrisă) a literaturii de azi trebuie umplut în mod necesar. Al. Piru a întocmit, sub forma riguroasă a unor complexe fișe istorico-literare, o asemenea istorie a *deceniului 1940—1950*, dar l-a interesat numai înregistrarea fenomenelor literare pe autori. Dincolo de micile monografii posibile și de înscrierea unor debuturi sau ediții, studiul nostru urmărește, pornind de la exegeza lui Al. Piru, să meargă mai departe, adîncind „universul" acestui deceniu, punînd sub reflector mai ales problemele generației tinere ce se afirma atunci, deținătoarea fermentului revoluționar.

În analiza noastră e necesar să facem raportări la literatura mai veche și la scriitorii maturi a căror operă a contribuit fără discuție la dezvoltarea noilor realități. Numai înregistrarea cărților apărute în această perioadă nu explică suficient fenomenul. E necesară o trecere în revistă a tuturor activităților literare (cenaclurile, periodice, ziare, auspicii etc.) ale acestei noi generații, încă necunoscută în mod total, pentru a ne forma cel puțin o idee asupra literaturii românești din epocă. O radiografie spirituală asupra culturii românești în perioada celui de-al II-lea război mondial nu se va putea face fără această incursiune pivotantă și integrală; dar, mai mult, generația de care vorbim era formată în timpul războiului

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 2, P. 337—344, BUCUREȘTI, 1971

şi în parte intuia spiritul acestei Eliberări. Mai tîrziu, generaţia de care vorbim şi-a definitivat formaţia, devenind generaţia de tranziţie, de legătură aproape deterministă, între epoca noastră şi cea mai contradictorie articulaţie istorică a literaturii române — cea interbelică.

O istorie literară a acestei epoci trebuie să opereze o primă sinteză, stabilind stadiul literaturii române la începutul războiului, punînd accentul pe explicarea discuţiilor estetice şi ideologice. Trebuie definită aşa-zisa „literatură de război", de front, făcînd o incursiune chiar în geografia publicistică a epocii.

Într-o opoziţie neforţată va apărea proiecţia generaţiei literare a războiului, a generaţiei celei mai dramatice din toată istoria noastră. E generaţia care s-a născut în timpul sau imediat după primul război şi care a suportat visceral toate privaţiunile şi dramele celui de-al doilea. E generaţia primilor ofiţeri şi soldaţi care aveau să moară pe front, ştiind prea puţin cîtă libertate sau cîtă certitudine avea să le aducă războiul. O generaţie care citise pe Valéry sau pe Rilke, care ştia de Arghezi, Blaga, Barbu, Rebreanu, Sadoveanu, ca să citäm numai cîteva nume din constelaţia lecturilor curente în epocă, era pusă să cînte şi să asculte marşuri şi operete.

Despre scriitorii care şi-au dat seama de această demenţă, despre anticonformismul acestei generaţii, ale cărei preludii literare au devenit mai tîrziu literatură, încearcă să vorbească aceste pagini scrise de un contemporan.

Definind şi monografiind sumar centrele literare din ţară, cu răsunet în dezvoltarea noastră literară, s-ar putea vorbi despre grupul călinescian de la Iaşi, format în jurul revistei „Jurnalul literar" (Al. Piru, G. Ivaşcu, Adrian Marino, G. Mărgărit), şi de evoluţia acestei acţiuni în faza bucureşteană („Lumea" — 1945, pagina literară a ziarului „Naţiunea"); despre Cercul literar de la Sibiu (Ion Negoiţescu, Radu Stanca, Şt. Aug. Doinaş, Nicolae Balotă, Ioanichie Olteanu, Cornel Regman, Ion Lungu, Ovidiu Cotruş, Radu Enescu, I.D. Sîrbu etc.) şi de revista acestui cerc, desigur, neuitînd „Saeculum" al lui Blaga şi acţiunile sale antiortodoxiste şi nici micile caiete de poezie de la Braşov—„Claviaturile" lui Gherghinescu-Vania.

În centrul acestor acţiuni stă totuşi fenomenul literar bucureştean, din care s-au alimentat şi-n care s-au revărsat, într-o sinteză naturală, şi celelalte. Prin această afirmaţie nu minimalizäm cu nimic importanţa unor acţiuni nebucureştene care au iniţiat liniile de dezvoltare ale literaturii române de mai tîrziu.

Fenomenul literar bucureştean a fost mult mai complex. Marile reviste literare îşi pierduseră treptat independenţa şi erau dirijate de interese extraliterare, „Gîndirea" devenise ortodoxistă, „Revista Fundaţiilor" trecuse sub o altă conducere; chiar „Vremea" devenise „Vremea războiului"; „Adevărul literar şi artistic" fusese suspendat, „Universul literar" se aliniase spre dreapta; „Luceafărul" (noua serie) de la Sibiu aplauda, deşi confuz, literatura de război; „Convorbirile literare" agonizau; „Ramurile" lui C. Şerban-Făgeţel deveniseră o revistă izolată a Olteniei. Pentru o vreme „Kalendele" lui Vladimir Streinu au ţinut locul spiritului de la „Revista Fundaţiilor".

Sînt mai interesante, pentru descifrarea fenomenului literar nedogmatic, paginile culturale ale unor ziare ca „Timpul" sau „Ecoul". În acest context, apariția unor reviste literare ca „Albatros" și „Gîndul nostru" sau mai înainte „Cadran" (condusă de Ștefan Popescu), chiar fără o continuitate cronică, merită să formeze cîndva obiectul unor cercetări, dacă nu prin contribuția lor materială, cantitativă, cel puțin prin semnificația lor excepțională ca orientare.

În București a existat o literatură anticonformistă, antirăzboinică, chiar dacă acest anticonformism era trucat, exprimat ca un subsidiar, simbolizat. În rîndurile tineretului, cea mai puternică influență a avut-o revista „Albatros", fără să identificăm întreaga generație cu această revistă. Că au existat atitudini anticonformiste și dincolo de „Albatros" sau „Cadran" nu trebuie s-o mai dovedim. Articole izolate din presă, poeme sau cărți de poeme, fragmente de romane, piese de teatru etc. ne stau ușor la dispoziție în acest sens. Imediat după Eliberare, în București s-au întîlnit unanimizate impulsurile literare de care am vorbit.

Toate aceste manifestări au avut același climat ca și acțiunile antifasciste organizate sau influențate de P.C.R. și au constituit un fragment din *rezistența românească*.

II. FIȘE

1. „ALBATROS"

„Albatros", pe care un grup de tineri în frunte cu Geo Dumitrescu l-au inițiat în 1941, definește o generație declarat neconformistă. Nu se poate vorbi de o grupare rigidă a acestei reviste apărute între 10 martie — 15 iunie 1941, în total 7 numere. La primul număr lista grupării cuprinde pe Geo Dumitrescu, Elena Diaconu, Florin Lucescu, Dinu Pillat, Al. Cerna-Rădulescu, Ovidiu Rîureanu, Marin Sîrbulescu, Tiberiu Tretinescu. De la număr la număr grupul își adaugă alți membri, prin eliminarea unora; astfel, la nr. 2 se adaugă Marin Toma, la nr. 3—4 Ben Corlaciu, la nr. 7 Onca Talpa, iar Geo Dumitrescu figurează, începînd cu nr. 5—6, în casetă, prin pseudonimul Felix Anadam, sub care și-a tipărit și primul volum de versuri (*Aritmetica*, 1941).

Primul număr nu se deschide cu un articol-program. Programul revistei apare mai mult din context decît din articole editoriale. Totuși, în nr. 5—6, profesorul universitar Raul Teodorescu, care gira „legalitatea" publicației, într-o scurtă expunere intitulată *Precizări programatice*, mai mult de analiză a celor cinci numere apărute, încearcă o definire a orientării revistei: „Nelegați de anumite formule și dezbrăcați de orice tendințe, sîntem dornici de a spori forțele de colaborare a grupului cu aportul tuturor acelora care cred ca și noi într-o artă ce-și are domeniul ei exclusiv în afară de scopuri și idealuri străine frumosului /... /. Frumosul și arta își au noblețea lor mai presus de orice ...".

Aceste rînduri tipărite în luna mai 1941 însemnau un protest împotriva direcționării fasciste a literaturii. În nr. 7 al revistei protestul este și mai violent, iar precizările pe care Felix Anadam le face definesc refuzul acestei generații de a se alinia „noii ordini", de a se absorbi în burghezie : „Cei ce se pregătesc să întreprindă spoirea fațadei templului literar cu o altă culoare, cei ce-și imaginează că desfășurînd ciocolata poeziei naționale într-o poleială de culoarea lanurilor sau a cerului ne vor mîntui literatura vor avea decepția timpului pierdut ..." ; nr. 7 al „Albatrosului" a apărut în 15 iunie 1941 ; o săptămînă mai tîrziu, România avea să intre în război. Caracterul de literatură a rezistenței este evident din întreg articolul lui Felix Anadam intitulat *Între poezie și cuvinte încrucișate*, în care este atacată poezia momentului, creație a unor „spirite oțioase" și „superficiale".

Poezia „Albatrosului" se deosebește fundamental de cea din revistele timpului, în primul rînd definind în mod figurat noțiunea de libertate. În primul număr Dimitrie Stelaru publică în manieră villonescă un *Cîntec din neguri*, nelipsit de accente protestatare : „Dormiți, temnicerilor, dormiți, / Lăsați-ne dracului un ceas // ... Mai rugați-vă domnilor și pentru noi, fraților, / Cum v-ați ruga pentru viața împăraților". Și-n alte poeme Dimitrie Stelaru este un nonconformist, ca-n acel madrigal negru dedicat Oliviei. Aici au apărut cîteva din cele mai insolite versuri ale lui Geo Dumitrescu ; unele aveau să fie cuprinse în volumul *Aritmetică*. Pentru a ilustra spiritul de atunci al poeziei lui Felix Anadam (pseudonim antonpannesc conceput ca o frondă) citățm o strofă din poemul *Declin*, apărut în nr. 3—4 al revistei : „Într-o zi vor veni peste noi / Amintirile ca o hoardă barbară, / Din partea timpului — pustiită țară — / Va trebui să ne retragem goi".

Poezii au mai semnat Elena Diaconu (*Șah*, nr. 2 ; *Bal*, nr. 3—4), Florin Lucescu (autor al unor eseuri despre pictori, a cărui activitate poetică s-a consumat și la rubrica de „Cîntece noi" a „Universului literar"), Mihnea Gheorghiu (un *Epilog whitmannian*, nr. 2) Ben Corlaciu (complet diferit de poezia sa de azi), Marin Sîrbulescu (*Dialog*, nr. 2) C. Bivolaru (*Sbor alb*, nr. 3—4), Vlad Cunescu (*Cîntec pentru moarte*, nr. 3—4), Tib. Tretinescu (a cărui activitate literară s-a rezumat apoi la un volum de proză), N. Veronescu (care anunțase chiar un volum, *Arhitectură*), Grigore Lărărescu, Șt. Popescu etc. Fără să facem o bibliografie completă a poeziei „Albatrosului", amintim colaborarea lui Șt. Aug. Doinaș (nr. 5—6) cu un poem al cărților. Aici apare și unul din *Cîntecile țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu (*Rică*, nr. 7) ; Edmond Nicolau semna versurile intitulate *Noaptea-n sud*, aducînd ceva din atmosfera unei evaziuni pe care Tonegaru o va cultiva abundent.

„Albatros" era o revistă studențească la care trimit versuri și elevii ; printre aceștia Geo Dumitrescu prezintă entuziast pe Iulian Petrescu, prezent cu un ciclu de poeme, sau răspunde afirmativ la „poșta redacției" lui : I. Car. (Ion Caraion), Eug. Enăc. (Mihail Crama), M. Em. (Emil Manu).

Proza este reprezentată mai ales prin Dinu Pillat, care publică în fiecare număr fragmente din *Jurnalul unui adolescent*, un fel de preambul la întîiul său roman *Tinerețe ciudată*, apărut în 1943. Proză mai semnează

Emil Ivănescu, mort fără să se realizeze, și N. Smeureanu, iar lui M. Preda i se reține o bucată.

Critica literară e un domeniu în care se exersează mai toți colaboratorii revistei, cronica literară fiind semnată cînd de unul, cînd de altul. Marin Sîrbulescu prezintă *Dictando-ul divers* al lui Perpessicius (nr. 1) sau Geo Dumitrescu vorbește despre volumul de poezie, atît de sincer și îndrăzneț intitulat, cu numele iubitei, *Lucreția Buceac*, de Ion Velicu : o poezie originală în „cîmpul poetic comun al actualității anchilozată într-un lirism exterior și mimînd cu disperare un vers antipatic-protocolar".

Aproape un întreg număr este închinat lui Panait Istrati, Felix Anadam prezentîndu-l ca pe un umanitarist (*Panait, fratele omului*), iar Dimitrie Stelaru dedicîndu-i un poem : „În toamna anului 1939 / Cînd zorile ieșeau din mare înghețate / Trei morți vegheau, trei morți ; / Isus, lord Byron și Panait Istrati". Sînt citabile articolele lui Tiberiu Tretinescu despre simbolistul D. Iacobescu (nr. 5—6) sau despre Ibrăileanu și scriitorii contemporani (nr. 2).

Felix Anadam ia, în nr. 7, un interviu lui Perpessicius, un interviu neconformist ; pentru edificare citățm un fragment, cuprizînd o singură întrebare și un singur răspuns : „ — Socotiți că — cel puțin — tentativele de dirijare a creației literare către unele noi obiective ideologice stimulate desigur de nenorocirile pe care le-am avut de îndurat în ultima vreme au vreo șansă de izbîndă ? Ce consecință prevedeți noilor postulate : «autohtoniste », «thraciste », «imperialiste » ?" — R. „Imun despre partea obiectivelor ideologice — cum le numiți într-un mod atît de drăguț —, n-am nici o afinitate cu sistemele de literatură dirijată. Ce-au făcut ele în economie, cît și cum au dirijat-o, o simțim adînc, și încă cum, în endoderma noastră". O curajoasă atitudine a unui scriitor de rară onestitate intelectuală față de politica nefastă de dirijare a economiei și culturii naționale în scopul aservirii lor intereselor nazismului și războiului antisovietic.

În revistă se mai scrie despre „biografia romanțată și industria literaturii" sau despre „definiția poeziei" ; cronica limbii e semnată de Ion Coteanu, iar cea dramatică de Al. Cerna-Rădulescu (nr. 1). Foarte semnificativă, pentru caracterul de rezistență pe care chiar îl afișa revista, este cronica mărunță semnată mai ales de Felix Anadam. Iată numai cîteva reliefuri din această cronică : în nr. 1 se ia atitudine pro G. Călinescu în polemica acestuia cu Lecca Morariu ; în nr. 7 este condamnată schimbarea lui Al. Rosetti de la conducerea editurii și revistei Fundațiilor, se anunță apariția unor volume de versuri ca cele de la Editura Prometeu, *Cîntice țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu și *Păcate și Petale* al tînărului nostru *tovarăș* (subl. ns. — *E.M.*) de redacție Tib. Tretinescu, se recenzează un număr din „Revista română", condusă de Zaharia Stancu ...

O mențiune specială trebuie făcută pentru pamfletele publicate în revistă la rubrica „Insectar", unde se iau atitudini net antifasciste, mai ales sub semnătura Ion Călimară.

O notiță redacțională anunță suspendarea apariției în timpul vacanței, pînă la toamnă. Dar o dată cu întoarcerea studenților redactori re-

vista a fost interzisă de cenzură. Numărul ce urma să apară era dedicat în întregime *Istoriei literaturii române de la origini* ..., a lui G. Călinescu, a cărei apărare o lua.

2. EDITURA PROMETEU

Mica Editură Prometeu, întreprindere-anexă a unei librării, proprietate aparţinînd lui Paul Teodorescu, a intrat în istoria literaturii prin trei cărţi echivalente a trei debuturi semnificative pentru orientarea ideologică şi politică a momentului : *Cîntice ţigăneşti* de Miron Radu Paraschivescu, *Panopticum* de Ion Caraion şi *Pelagră* de Geo Dumitrescu, ultima interzisă de cenzură în manuscris, dar anunţată pe unele coperte de cărţi, desigur, scoase de această editură. Sub titlul *Libertatea de a trage cu puşca, Pelagră* a apărut după Eliberare, fiind premiată în 1946 de Fundaţia pentru literatură şi artă cu „premiul scriitorilor tineri" (premiul consta în tipărirea manuscrisului). Cenzura vremii socotise în 1943 cartea lui Geo Dumitrescu „bolşevică" şi „defetistă"; dar nici în 1946 cartea, sub titlul ei cel nou, nu a fost discutată de critică în profunzimea şi în toate semnificaţiile ei. Unii critici, „mărunţi judecători de circumstanţă", cum însuşi Geo Dumitrescu îi numeşte undeva, au considerat-o „decadentă"; astfel stînd lucrurile, cartea avea în deceniul al V-lea o circulaţie restrînsă, cu o prea mică aderenţă la public, prin tirajul de atunci al cărţilor de poezie. Geo Dumitrescu a retipărit-o în 1966 (la două decenii deci) ca anexă a volumului *Nevoia de cercuri*. Versurile din *Pelagră* au apărut parţial (în întregime numai primul ciclu), sub titlul *Aritmetică* (cu un tiraj de 300 ex.), semnate cu pseudonimul rafinat antonpannesc Felix Anadam.

Versurile din *Pelagră* (recte *Libertatea de a trage cu puşca*), scrise între 1940—1943, poartă „între altele izvorul unei reacţii de inconformism şi oroare, de împotrivire şi defetism, faţă de dictatură şi războiul ei odios, faţă de literatura de goarnă şi cădelniţă, care acompania, zelos şi festiv, crimele şi teroarea fascismului" (Geo Dumitrescu, *Explicaţie* la vol. *Nevoia de cercuri*, 1966).

Cîntice ţigăneşti apare în 1941 cu o copertă simplă, tipografică, în genul cărţilor franceze. O ediţie „frumoasă", în condiţii tehnografice, se realizează abia în 1957, avînd o supracopertă şi cîteva ilustraţii semnate de Magdalena Rădulescu.

Raportate la contextul anului şi anilor de apariţie, versurile lui Miron Radu Paraschivescu erau un protest implicit la adresa acelei părţi a spiritualităţii româneşti care se lăsase contaminată de fascism. Erau „cîntice" ale mahalalei noastre, în speţă bucureştene, poate tălmăciri, cum le şi vrea autorul, în gen antonpannesc, ale unor creaţii anonime. Fără să realizeze o operă originală, zice poetul lor, *Cînticele ţigăneşti* veneau să descopere „profilul liric", sufletul „atît de bogat al mahalalei". Omagiu şi elogiu al ţiganilor, în cinci piese reactualizînd acele admirabile *romanceros gitan* ale lui Federico Garcia Lorca, versurile şi prelucrările libere (atît de transsubstanţializate folcloric) ale lui Miron Radu Paraschivescu sînt o apariţie sin-

gulară, pe care o legăm, ca substanță, nu numai de Anton Pann și de antonpannizarea lor voită, de la formulă pînă la calcul nesupărător al epitafului („după Anton Pann"), ci și de fenomenul *Crailor de Curtea Veche* de foclorul specific al Bucureștilor sau chiar de butadele lui Ion Barbu. Toate au o sevă comună, deși sînt vehiculate de alte intenții și scrise în alte contexte. În 1957 Miron Radu Paraschivescu a dat o explicație confesivă a acestor valahe *romanceros gitan*, pe care le numește cu bună știință și un gust rafinat, nesupărător arhaic, „*cîntice*" și nu *cîntece* țigănești, comentîndu-și intenția de a semnala calitățile unui neam „paria", deportat și ucis în lagăre. Explicația autorului e cea mai adecvată justificare istorico-literară a cărții: „Poporul ăsta al țiganilor, care n-a fost pînă în jumătatea a doua a veacului trecut decît o gloată de robi ciocoimii noastre, și-a împodobit viața numai prin cîntec. El a izbutit să dea versului și melodiei rupte din gura lumii nu numai o vie circulație de-a lungul și de-a latul țării, dar și o strălucire nouă, dedusă cînd din tînguire, cînd dintr-o ironie perdeluită, la care-ndelungi amaruri l-au învățat să recurgă. Cum orice sentiment dus pînă la ultimele margini se preschimbă în contrariul lui, jalea și revolta înăbușită au devenit zeflemea, iznoavă și băşcălie. Anume îndreptate împotriva asupririi, ele ajunseră să atingă, prin șlefuirea generațiilor, timbrul unei frumuseți unice, dar efemere, amenințată de a se pierde pentru poezia zisă cultă; fiindcă, așa cum se întîmplă și azi sub ochii noștri, lirica asta — de două ori populară: și prin textul improvizat, și prin melodia care-l poartă — se naște și moare cel mai adesea în durata unui răsuflet pe buzele lăutarului care-o duce cu dînsul de la o nuntă la o onomastică și de la un botez la un parastas". (Miron Radu Paraschivescu, *Cuvîntul editorului*, la ediția a III-a, Edit. Prometeu, 1957, p. 6).

Dincolo de valoarea lor estetică, ca izvor de inspirație am spune în termenii cei mai goliți de inteligența necesară comentariilor estetice, mai mult ca izvor pentru o atmosferă poetică, cînticile țigănești au devenit un simbol, un argument și deci nu o expresie a unei atitudini de rezistență. A elogia pe țigani, fie și pentru pitorescul fascinant al cîntecelor și al lucrurilor de un exotism frecventat ca o evaziune comodă sau ca un docil prilej de petrecere, într-un moment în care ei deveniseră o problemă politică, înseamnă a face mai mult decît literatură. A elogia pe țigani și a le descifra tragismul creației (chiar minore pe plan metafizic) sau a le căuta farmecul, evoluant între picanterie și dramă, înseamnă totuși, raportînd lucrurile la atmosfera politică și la restul activității autorului, un afiș insolit prin care Editura Prometeu lansa un poet reprezentativ pentru deceniul ce urma în calendarele noastre.

Tot la Prometeu Ion Caraion a scos, doi ani mai tîrziu, volumul *Panopticum*, cel mai puțin difuzat din istoria literară a epocii, poate singura carte tipărită interzisă de cenzura antonesciană.

Cam cu același format ca volumul lui Miron Paraschivescu, cu o copertă de un galben-orange, *Panopticum* constituie un dens și violent protest adresat literaturii de război și războiului. Aici poetul nu se mai implica metaforic într-o evaziune sau într-un pitoresc, nu mai apela la deducții și la simboluri, ci recurgea la manifestul liric al unei generații pe care războiul o strivise, desființîndu-i adolescența. Ion Caraion, ca și generația lui, se născuse imediat după primul război mondial și, cînd

începuse să aibă 18 ani, cînd începuse să viseze, să iubească, să scrie, să cunoască, să călătorească prin lume, să-şi formeze o concepţie sau un ideal, al doilea război îl trimitea în gropi, în adăposturi sau în tranşee, obligîndu-l să cînte marşurile şi să asiste la operetele unor „conducători de suflete" ce nu ştiau nimic despre acel *Untergang des Abends Landes* al vizionarului Spengler. Cartea lui Caraion alimenta o metafizică a disperării devenită protest şi deschidea seria unor posibile atacuri ale spiritului românesc liber. În ansamblul creaţiei lui Ion Caraion această carte de debut suportă în mod inevitabil masacrul selecţiei, dar, din alt punct de vedere, al configurării unui moment literar, poate fi considerată ca una dintre cele mai autentice fişe de temperatură ale unei generaţii.

3. ALTE ACŢIUNI EDITORIALE ŞI PUBLICISTICE

În 1941 Geo Dumitrescu încearcă să scoată un caiet de poezie intitulat *Sîrmă ghimpată*, cuprinzînd versuri de Felix Anadam, Ben Corlaciu, Sergiu Filerot, Marin Preda, Iulian Petrescu şi alţii. Într-un interviu din 1966 („Amfiteatru" I, 11, 1966, p. 1) Geo Dumitrescu relatează: „Manuscrisul ni se restituie cu ştampila *cenzurat—nu se poate imprima*".

Sergiu Filerot, membru al grupării „Albatros", a publicat volumul de poeme *Ore*, volum interzis, iar autorul arestat. Petru Vintilă a publicat de curînd (în „Argeş", nr. 8, 1970, p. 14) un document surprinzător, şi anume o însemnare a lui Marin Preda despre Sergiu Filerot, poet al rezistenţei.

Printre revistele de rezistenţă trebuie citată şi „România viitoare", din care au apărut numai cinci numere. În această publicaţie săptămînală (redactor şef Al. Cerna-Rădulescu, colaboratori — Victor Eftimiu, Ernest Verzea, Ion Caraion, Ion Mihăileanu, Alexandru Lungu, Paul Scorţeanu etc.), în nr. din 12 martie 1944 a apărut poezia *Cîntecul unui luptător* de poetul clasic chinez Li-Tai-Pe, în traducerea lui Mircea Hanuţiu; era în realitate o poezie compusă în redacţie şi adresată lui Antonescu; redactorii credeau că prin prezentarea poemei ca traducere se puteau sustrage rigorilor cenzurii. După apariţie s-a deschis o anchetă, iar redactorul şef a fost trimis pe front. Textul e un document literar: „Generale! / Noi sîntem scara şi treptele împăratului, / Noi ne-am împrăştiat ca apa pe rîu, / Zadarnic ai risipit tu sîngele nostru roşu ... / Generale! / Noi sîntem vulturii şi bufniţele împăratului! / Copiii noştri flămînzesc ... soţiile noastre plîng, / Oasele noastre putrezesc în pămînt .. Generale! / Ochii tăi împrăştie nimicirea, / Mamele noastre sînt răsplătite calic, / Care mamă nu mai are un fiu? / Generale!".

LENIN
ÎN CONȘTIINȚA INTELECTUALILOR DIN ROMÂNIA

Influența unor personalități în posteritate poate fi de proporții și semnificații diferite. Sînt personalități care-și limitează acțiunea la un singur domeniu de specialitate. Sînt altele care-și extind autoritatea asupra tuturor sectoarelor din viață și cultură. Lenin ilustrează acest exemplu al personalității plurivalente. Este ceea ce au sesizat editorii volumului *Lenin în conștiința intelectualilor din România*, apărut recent în Editura „Dacia" din Cluj. Volumul cuprinde o selecție de texte care se referă la Vladimir Ilici Lenin, texte aparținînd unor intelectuali de seamă din România, scrise în perioada de după 23 August 1944. Semnificativ e faptul că materialele extrase, deși multe sînt elaborate la date festive, nu sînt niște articole de ocazie. Autorii lor, intelectuali din diferite domenii (politic, literar, științific), privesc și analizează personalitatea lui Lenin din perspectiva propriei lor specialități, arătînd cum și cît a fost fecundată de opera marelui gînditor și revoluționar. E o carte care, citită cu atenție și interes, produce o deosebită impresie. Pe de o parte, reflectă clar entuziasmul pe care l-a trezit figura lui Lenin în conștiința și sufletul intelectualilor români; pe de altă parte, denotă ecoul adînc al ideilor lui Lenin în toate domeniile științei și culturii: filologie, istorie, literatură, artă, fizică, sociologie, chimie etc. Nume ca T. Arghezi, N. D. Cocea, L. Pătrășcanu, Miron Constantinescu, G. Călinescu, D. D. Roșca, Al. Rosetti, Iorgu Iordan, Ion Jalea, Szemler Ferenc, Șerban Țițeica, Virgil Teodorescu ș.a., care semnează textele reproduse, vin să dovedească varietatea sectoarelor de activitate în care spiritul lui Lenin a acționat regenerator, aducînd lumini noi, pînă la el necunoscute.

Unele din aceste texte sînt mici tablete (Tudor Arghezi), altele sînt articole, altele — studii aprofundate, științifice, altele — poezii lirice. Diversitatea genurilor dă un aer vioi volumului și evită orice monotonie, cheamă, fapt de asemenea inspirat, diversitatea stilurilor. Arghezi scrie în maniera binecunoscută a tabletelor sale, cu metafore revelatoare și comparații pregnante: „N-aș putea să mai determin secunda în care l-am ales întîi, prin simpatie violentă, pe Lenin. Acum 55 de ani cînd l-am zărit prin Elveția? Tinerii ruși, cu care prînzeam la fostele «Cuisines populaires» din Geneva, îl știau, respectat cu sfială". Admirația marelui poet nu cunoaște rezerve și se exprimă elocvent:

„Cine spunea că Lenin ar fi murit:

E viu și prezent, în plină vastă desfășurare, între popoare, realizat mereu în continuitate, unic în fața mileniilor omenești, trăite fals".

Miron Constantinescu, într-un studiu extins, îi relevă contribuția la fundamentarea științelor istorice și o află a fi hotărîtoare: „Metoda cercetării istorice folosită și propagată de V. I. Lenin pornea de la necesitatea stabilirii veracității materialului faptic și a amploarei datelor pe care se bazează o afirmație sau alta. Fenomenele istorice trebuie supuse unei analize concrete, fiecare fenomen trebuie privit în toate legăturile, conexiunile sale, în evoluție; este

necesară desprinderea trăsăturilor sale fundamentale". Autorul, Miron Constantinescu, arată cu preciziune aportul lui Lenin la concepția asupra istoriei. Pînă la el, istoria era înțeleasă fie ca o aglomerare de întîmplări și date, fără semnificație, fie sub forma unor teorii subiective, nesusținute de fapte. Lenin intuiește metoda adecvată : studiul istoric trebuie să pornească de la fapte, dar faptele se cer explicate în conexiunile lor și în semnificațiile generale. Se evită astfel din cercetarea istorică atît arbitrariul subiectivist, cît și factologia amorfă.

Alte texte sînt amintiri vii, ca ale lui Lucrețiu Pătrășcanu, N. D. Cocea, care l-au văzut pe Lenin în realitate.

L. Pătrășcanu l-a văzut în 1922, la Moscova, și-i relevă ținuta simplă și fraza convingătoare : „Lenin își începu cuvîntarea. O încordare plutea în sală : nici o mișcare, nici un gest, nici o șoaptă nu tulbura liniștea care domnea. Cuvintele și frazele lui Lenin cădeau ritmic și apăsat, subliniate cînd și cînd de aplauzele celor prezenți. Vorbea cu căldură, cu convingere și cu acea sinceritate ce captiva de la început. Fără patetism, fără fraze și întorsături oratorice, cu simplicitatea unei expuneri logice strîns închegate, Lenin convingea și impresiona. Ascultîndu-l, îmi dădeam seama de puternica influență pe care o putea exercita, tocmai ca vorbitor. Expunerea, care a durat o oră, era afirmarea credinței nestrămutate în izbînda finală a Marii Revoluții din Octombrie".

Mihai Ralea nu găsește în istorie figuri cu care să-l asemene pe Lenin. Au mai fost personalități mobilizatoare, dar ele s-au manifestat într-un sens religios, ca Budha, Mahomet, Cristos : „Dar mulțimile religioase se grupau mistic, pe funcții efectiv inconștiente, inferioare, primitive, din frică ori speranțe confuze și vagi. Mobilizarea leninistă e rațională, reflexivă, fundată pe comprehensiunea unei învățături logice, coerente, științifice, rezultată din necesitățile de fapt ale structurii lumii actuale. Prin triumful marxism-leninismului e pentru prima oară în istorie cînd un răsunet uriaș e cauzat de un adevăr sociologic științific, e pentru prima oară cînd un entuziasm și o încredere absolută sînt provocate de constatări riguroase, fără ajutorul unor factori afectivi de natură iluzorie, cu luciditate și adeziune rațională".

Îngrijitorul culegerii, dr. Augustin Deac, a inserat, printre articole, studii, tablete, și poezii de Mihai Beniuc, Alfred Margul Sperber, Eugen Jebeleanu, Geo Bogza, Szemler Ferenc... Acestea aduc nota lirică a versului și fac posibilă o receptare a cărții pe diferite căi, înmulțindu-și astfel cititorii și sporind capacitatea de impresionare :

„Pe-ntregul glob tăind mănoase șanțuri
cuvîntul LUI sfărma cătușI și lanțuri
...Se-oprise discul. Însă-ntreg pămîntul,
mergînd — nainte — îi purta cuvîntul".
(Eugen Jebeleanu)

Au trecut 100 de ani de la nașterea lui Lenin și mai mult de o jumătate de veac de la Revoluția din Octombrie 1917, pe care a condus-o cu strălucire. Și tot aproape jumătate de secol de la moartea sa. Posteritatea, de obicei, cufundă în întuneric multe personalități politice și culturale de mare prestigiu în viață. Cu Lenin se întîmplă altfel. Anii și deceniile care trec îi amplifică și mai mult valoarea și-i aureolează chipul. Volumul omagial *Lenin în conștiința intelectualilor din România* evidențiază și această împrejurare, care ilustrează interesul crescînd în timp al intelectualității noastre (ca și a celei din întreaga lume) pentru opera și figura lui Lenin.

Articolele cuprinse în volum sînt publicate în diferite perioade, din 1944 pînă în 1970. Dacă în anii de după eliberarea țării entuziasmul era firesc, deoarece numele lui Lenin aducea speranțe de înnoire a realităților noastre sociale, admirația pe care oamenii noștri de cultură i-o arată marelui conducător și filozof în anul 1970 vorbește elocvent de importanța reală, nestinsă, a creației leniniste, care devine indispensabilă în viitor gîndirii și vieții sociale a umanității.

„Opera lui Lenin, teoretică și practică — scrie Tudor Bugnariu în anul 1970, al centenarului nașterii — conține o mare bogăție de analize profunde ale fenomenului cultural contemporan lui și de indicații deosebit de prețioase pentru construcția culturală a noii societăți. Lenin, desigur, n-a fost un «teoretician» al culturii, în sensul că n-a scris nici un tratat despre cultură, și fenomenul cultural n-a constituit pentru el o preocupare specializată, constantă. Dar el a făcut mult mai mult decît atîta: ducînd mai departe ideile lui Marx și Engels despre cultură, el a dat îndrumări valoroase privind cultura epocii sale, privind determinarea diferitelor sale manifestări, a intercondiționării fenomenelor culturale, a legităților care acționează în sînul ei, a trecerii ei de la o formațiune socială la alta, a funcției culturii în societatea capitalistă și în societatea socialistă...".

Tezele elaborate de Lenin, referitoare la diferite domenii ale vieții și culturii, primesc un caracter de îndreptar, pe care nu-l au numeroasele tratate de specialitate, cărora le lipsește viziunea esențială asupra lucrurilor.

Volumul se încheie cu un grup de fotocopii din paginile ziarelor românești, pagini consacrate aniversărilor lui Lenin. Însă toată culegerea se încarcă de o semnificație și mai mare prin citatul, reprodus în prima pagină, din articolul semnat în „Scînteia" din 18 aprilie 1970 de însuși secretarul general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, citat ce relevă gîndirea creatoare, vie, nedogmatică a lui Lenin: „Tocmai datorită acestui mod de gîndire creator, acestei metode dinamice de studiere și înțelegere a realităților sociale, Lenin a putut duce mai departe monumentala operă a lui Marx și Engels, îmbogățind cu teze și concluzii noi, de o deosebită valoare, tezaurul teoriei și practicii revoluționare".

Într-adevăr, metoda dinamică și creatoare a cugetării leniniste îi explică valabilitatea și adeziunea pe care o stîrnește în sufletul și în mintea intelectualilor progresiști din țara noastră și din toată lumea.

Maria Lamparter

LENIN ȘI LITERATURA

În Editura „Univers" s-a tipărit, îngrijit de prof. M. Novicov, un volum cu un titlu frecvent în cultura ultimelor decenii: *Lenin și literatura*. Lucrarea nu e singulară, ci face parte dintr-un context de apariții prilejuite de centenarul nașterii lui Lenin. Printre alte volume cu caracter omagial, acesta se distinge printr-o orientare științifică în abordarea temei. Cartea se constituie ca o culegere de studii destinate să releve pe perioade și pe compartimente influența ideilor lui Lenin în literatura română. Încît o parte din studii își delimitează concret obiectul cercetării: *Lenin în publicistica literară românească interbelică* (Teodor Vîrgolici), *Chipul lui Lenin în poezia contemporană românească* (Rodica Florea) sau *Asimilări românești ale ideilor leniniste despre artă și cultură* (Adriana Mitescu), acesta referindu-se la critica literară postbelică.

Volumul se deschide cu articolul de fină înțelegere a structurii umaniste a lui Lenin, semnat de Șerban Cioculescu (*Umanistul*). Reluînd o serie de afirmații și referințe ale lui Lenin, autorul reconstituie atitudinea plină de solicitudine față de artă și literatură a marelui revoluționar.

Tot de largă interpretare e articolul *Lenin și scriitorii zilelor noastre* (Mihai Beniuc), în care se demonstrează justețea raportului stabilit de Lenin între scriitor și societate.

În studiul numit, Teodor Vîrgolici observă că încă între cele două războaie receptarea lui Lenin a fost masivă în conștiința intelectualilor români și că această adeziune nu se întîmplă ca un fenomen de surpriză, ci se încadrează într-o atitudine structurală a scriitorilor români, atitudine, cum arăta Tudor Vianu, luptătoare și mesianică. Spiritul militant al lui Lenin e asimilat firesc, deoarece cultura română „a fost investită permanent cu un sens activ, răsfrîngînd în plan estetic necesitățile obiective, majore, ale fiecărei etape istorice". O altă trăsătură a literaturii române naționale a fost acea deschidere la elaborările culturii universale, acea aptitudine de a recepta „ecourile marilor evenimente și frămîntări social-umane, din viața altor popoare ale lumii, prima luminoasă pildă dînd-o Mihail Eminescu prin *Împărat și proletar*, sub înrîurirea directă a Comunei din Paris".

E aceasta o nobilă tradiție care explică de asemenea marea audiență pe care Lenin și fapta sa revoluționară au avut-o de la început în literatura și presa română.

Scriitori de seamă, ca Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, N. D. Cocea, Gala Galaction, și-au exprimat prompt admirația și interesul pentru evenimentele din Octombrie 1917, încă de la izbucnirea lor.

Apoi ideile estetice ale lui Lenin au pătruns în presa și critica literară română în primii ani ai revoluției; scriitori ca Al. Sahia, I. M. Sadoveanu, Miron Radu Paraschivescu, reviste ca „Viața românească", „Adevărul literar și artistic" încercau și reușeau să descifreze sensul afirmațiilor lui Lenin referitor la literatura de partid, la opera lui Tolstoi etc.

Adriana Mitescu tinde să compună o imagine și o istorie a ideilor leniniste despre artă în critica literară din ultimele decenii. Întreprinderea e dificilă, deoarece, pe lîngă sensul constructiv pe care l-au avut în critica românească, scrierile lui Lenin au fost supuse într-o perioadă unei interpretări dogmatice, cu efecte negative în creația artistică.

Autoarea studiului, grație unei largi documentări de presă, dovedește că înțelegerea adecvată a ideilor lui Lenin a existat de la început și s-a manifestat cu tărie chiar împotriva dogmatizării, pe tot parcursul asimilării. Că o serie de critici ca G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, D. Micu, Al. Piru, Al. Oprea s-au aflat permanent în gardă, apărînd raportul real dintre artă și viață, așa cum fusese gîndit de Lenin, și au depus eforturi continui pentru evitarea și înlăturarea atitudinilor schematice din critică și literatură.

Un aport deosebit la formarea concepției criticii românești l-au avut lucrările lui Lenin despre moștenirea culturală. Bineînțeles, ele au dus la acțiunea de vastă reconsiderare și actualizare a unor opere și scriitori remarcabili din literatura română, ca T. Maiorescu, N. Iorga, Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, L. Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat, V. Voiculescu.

Rodica Florea urmărește imaginea lui Lenin în poezia românească de după război. Constată că uneori figura revoluționarului e concepută în termenii reali ai relației dintre acțiunea lui și societate, alteori, cum e și firesc în poezie, primește contururi de mit. În funcție de un material bogat, autoarea constată că Lenin a constituit un motiv de tentație pentru poeții tuturor generațiilor: de la Geo Bogza, Demostene Botez, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, la Al. Andrițoiu, Ion Brad, Gh. Tomozei, Tiberiu Utan și, mai aproape, la cei mai tineri, Adrian Păunescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag etc.

Modalitățile artistice în care e întruchipat sînt diferite și totuși unitare în a-l privi pe Lenin ca simbol al atotputerniciei omului legat de popor, iar uneori ca pe un demiurg, creator al unui univers nou, necunoscut pînă la el.

Un studiu cu profil propriu printre celelalte este *Lenin despre unele probleme ale dezvoltării literare în primii ani ai puterii proletare*, de Mihai Novicov. E un studiu de specialitate care, pe baza a numeroase trimiteri și a unei largi documentări, relevă atitudinea leninistă față de curentele literare de după revoluție: proletcultul, futurismul etc.

Lenin era pentru o artă proletară autentică și, grație bunului său gust și bunei cunoașteri a necesităților culturii noi, a putut să dea indicații adecvate referitoare la orientările literare ale vremii. Astfel Lenin s-a aflat mereu în opoziție cu manisfestările Proletcultului, pe care-l critica și din punct de vedere al ideilor estetice și din perspectiva ideologică, insistînd asupra conceptelor eronate ale proletcultiștilor despre literatura nouă.

Ca om politic și conducător al noului stat, arată autorul studiului, Lenin era atent mai ales la orientarea politică a operelor literare ale vremii; arta era chemată să contribuie la educarea maselor în spiritul revoluției, iar pentru aceasta trebuia să-și găsească o formă accesibilă. În virtutea acestui principiu Lenin critica operele ermetice, nebuloase, de tipul poemului 150 000 000 al lui Maiakovski, pe care în schimb îl aprecia pentru poezia simplă și eficientă *Ședințomanii*.

Alte două articole, *Termeni de apreciere valorică* (Marin Bucur) și *Recitind texte de Lenin* (George Muntean), sînt concepute ca încercări de interpretare personală a concepției lui Lenin despre artă.

Marin Bucur, atras de viziunea umanistă a lui Lenin și de acuta lui sensibilitate la fenomenul artistic, vede în conducătorul proletariatului rus un critic cu un mare simț al valorii, și deduce că inițiatorul literaturii angajate ridica problema conținutului ideologic numai după ce opera își îndeplinea condiția specifică de a fi artă. De aici interesul lui pentru marii scriitori ai trecutului, ca Tolstoi, pe care îl găsește atît de util revoluției socialiste. „Lenin discută — scrie Marin Bucur — despre starea Rusiei prin prisma operei lui Tolstoi, amendînd atîtea din propovăduirile magului de la Iasnaia Poliana, dar prin aceasta opera lui Tolstoi nu suferă cu nimic. Ca realizare, ca tot, ea este imperisabilă. Ea există pur și simplu. Opera lui Tolstoi nu era suficientă scopurilor mișcării proletare, dar prin aceasta Lenin nu o vedea depășită, inferioară ultimei cărți agitatorice. Ea e discutată, dar nu adumbrită. Lenin are în vedere scăderile timpului, limitele de înțelegere ale vremii sale de către scriitor, nu eternitatea operei. Tolstoi nu învață proletariatul rus cum să ia puterea politică, dar el rămîne conștiința unei lumi care mereu se va regăsi în operele sale. Lenin, vorbind despre artă, recunoaște primatul talentului și al geniului creator".

Astfel Marin Bucur vede în Lenin o personalitate conștientă de sensul progresist al artei autentice.

„În bătălia politică a mulțimii, Lenin meditează lîngă marile opere ale umanității. Capodopera rămîne aliatul exemplar al gînditorului".

Într-un articol original, George Muntean, frapat de subtilitatea textului leninist, vorbește de o semnificație bogată, dialectică, a frazei lui Lenin, pe care o află demnă de o analiză stilistică, în pofida aparentei ei simplicități.

Astfel, pornind de la ideea reflectării, conform căreia conștiința e dependentă de realitate, George Muntean cercetează nuanțele formulării lui Lenin și descoperă o înțelegere complexă și adevărată a vechiului principiu filozofic al cunoașterii. În expresia dată de Lenin raportului conștiință-realitate se evită tălmăcirea mecanicistă conform căreia conștiința ar avea numai un rol pasiv, înregistrator. Conștiința devine și ea o realitate care la rîndu-i poate acționa asupra realității și poate fi reflectată. Așa, Lenin creează toate premisele pentru excluderea vulgarizărilor din filozofia marxistă. Cît între realitate și conștiință, granițele nu sînt chiar atît de severe. Iar în ce privește arta ca reflectare, faptele sînt și mai complexe și mai sensibile, încît Lenin, conștient de dificultăți, afirma că „aici nu se poate face nimic *printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un salt, prin agerime, prin energie sau, în general,* prin orice altă însușire omenească, fie ea oricît de bună".

În general, volumul *Lenin și literatura* trebuie văzut ca o carte utilă, care aduce cîteva precizări și lumini noi în problema leninismului față cu literatura și arta.

Marian Vasile

M. EMINESCU, *Poezii*, ediție critică de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1970, vol. I, XXIV + 439 p.; vol. II, 508 p.

După ediția monumentală a academicianului Perpessicius, prima care a pus la îndemîna publicului românesc atît antumele, cît și postumele eminesciene, precum și toate variantele lor, realizînd astfel dezideratul lui N. Iorga de a se publica orice rînd scris de Eminescu, ediție rămasă din păcate încă neîncheiată, D. Murărașu publică la Editura Minerva o ediție critică care, după propria sa afirmație, „nu o reia pe a lui Perpessicius" (p. VI). Perpessicius publicase în volume separate antumele și postumele, în timp ce D. Murărașu așază poeziile în ordinea cronologică a compunerii lor, indiferent dacă sînt antume sau postume. „Am căutat să le distingem unele de altele numai prin caracterele tipografice — cele tipărite în timpul vieții de poet au fost culese, în această ediție, cu caractere cursive" (p. VI). În ce privește variantele, ele sînt publicate selectiv: „Se reproduc uneori variante numai fiindcă le socotim necesare pentru scoaterea în relief a vreunei valori artistice" (p. VI). Cum se vede, criteriul de selecție al lor este cel estetic.

Fiecare din cele două volume ale ediției lui Murărașu are două părți distincte: prima, care cuprinde textul poeziilor (volumul I cele scrise între anii 1866—1874, iar volumul II cele dintre 1875—1879), iar a doua un comentariu critic al fiecărei poezii în parte. Majoritatea acestor comentarii au mai fost publicate de D. Murărașu în cartea *Comentarii eminesciene*, București, 1967. Ori de cîte ori D. Murărașu propune o lecțiune diferită de cea a lui Perpessicius, acest lucru este menționat în comentariu. Comentariul cuprinde atît probleme de critică de text, cît și interpretări ale poeziilor eminesciene, ample referiri la literatura universală și română, discutarea critică a unor interpretări anterioare (ale lui G. Călinescu, G. Bogdan-Duică, D. Caracostea etc.), care de multe ori sînt citate *in extenso*. De asemenea, dacă un vers sau un motiv dintr-o poezie se regăsește în altă scriere a lui Eminescu, lucrul acesta este menționat.

Ediția lui D. Murărașu se mai distinge de cea a lui Perpessicius și prin modul de publicare al postumelor rămase incomplete în variantele „definitive". „În postumele lui Eminescu publicate de editori după manuscrise, lipsesc uneori cuvinte din versuri. Perpessicius a completat aceste lipsuri adesea intuind cuvîntul care întregea în mod firesc versul" (p. XXI). În cîteva cazuri lipsesc chiar versuri întregi (de pildă v. 5—6 din poemul *O, -nțelepciune, ai aripi de ceară*). Și în acest caz Perpessicius completează cu versuri proprii. Cum procedează D. Murărașu în asemenea situații? În locul acestei „colaborări cu poetul" (expresia aparține lui D. Murărașu), editorul preferă transpunerea versului sau strofei din altă, variantă. „Preferăm transpunerea aici — va spune el în legătură cu poemul *O, -nțelepciune, ai aripi de ceară* — a strofei întregi complete, așa cum o avem în versiunea din ms. 2255. f. 302 v." (p. XXII). Nu putem fi decît de acord cu modul de a proceda al lui D. Murărașu.

O altă problemă este aceea a fonetismelor moldovenești. D. Murărașu, pe drept cuvînt socotește că ele trebuie luate în seamă și păstrate: „Nu putem însă modifica limba lui Eminescu, așa cum n-o modificăm nici pe cea a lui Neculce, a lui Creangă ori a lui Sadoveanu, pitorescul lor reprezintă o etapă din istoria limbii noastre și ar fi neserios să nu o luăm în seamă" (p. XXII). Ceea ce este doar grafie specifică epocii nu este respectat, cum ar fi de pildă *u* final exclus conform normelor ortografiei actuale. Numai în cîteva cazuri, este păstrată grafia epocii; iată un exemplu: în poezia *La Heliade*, v. 18 se păstrează „urlă îngroziторiu" deoarece „îngroziторiu" nu este un adjectiv plural, ci un adverb.

Cum singur recunoaște D. Murărașu, este deosebit de dificilă „stabilirea unor date verosimile" a poeziilor mai ales din cauza situației în care se găsesc manuscrisele eminesciene: „producțiile din foi legate anarhic — fără cel mai elementar spirit științific, și, aș

spune, fără de pietate — cînd manuscrisele poetului au fost încredințate de Maiorescu Bibliotecii Academiei Române" (p. I). Foarte adesea Murărașu ajunge la aceeași concluzie cu Perpessicius în ce privește cronologia poeziilor lui Eminescu. Cînd datarea este nesigură, data propusă este pusă de editor între paranteze drepte.

În afară de lămuririle necesare acestei ediții, D. Murărașu, în introducerea intitulată *Un cuvînt de lămurire*, aruncă o privire generală asupra problemelor pe care le ridică opera poetică a lui Eminescu; cum singur mărturisește autorul, „adîncirea problemelor... se poate face numai într-o monografie specială". În speranța că D. Murărașu va publica cît mai curînd monografia „specială", ne propunem în cele ce urmează să discutăm cîteva din interpretările sale, atît din introducere, cît și din comentariul atît de întins de multe ori și de erudit care însoțește textul poeziilor din cele două volume.

Sîntem de părere că o serie de interpretări ale lui D. Murărașu pot fi considerate sigure, argumentarea sa perfect logică urmărind îndeaproape textul poeziilor lui Eminescu. De fiecare dată cînd discută mai pe larg una din poezii Murărașu fixează mai întîi tema ei, apoi, dacă este cazul, arată elementele comune cu alte scrieri ale poetului, fie în versuri, fie în proză, urmărește tema respectivă în literatura universală și cea română și, uneori, încearcă să determine sursa poemului sau a poeziei. La *Epigonii*, de pildă, domnia-sa socotește că „antiteza dintre trecut și prezent, așa cum își găsește expresia în *Epigonii*, credem că i-a fost sugerată lui Eminescu de drama lui Bolintineanu, *Alexandru Lăpușneanu*, act. III, sc. 7" (vol. I, p. 349) și spre edificare citează un fragment din această scenă.

După aceste considerații preliminare, la fiecare poezie urmează un comentariu la cele mai importante versuri sau fragmente. Aici D. Murărașu reușește adevărate tururi de forță, demonstrînd de cele mai multe ori peremptoriu la ce anume se referă sau care este sensul expresiilor sau al versurilor de Eminescu. Pentru a ne referi tot la *Epigonii*, ni se pare definitivă interpretarea versului 11, „Cantemir croind la planuri din cuțite și pahară"; împotriva interpretărilor lui Anghel Demetriescu și Victor Morariu, care consideră că Eminescu l-a confundat pe D. Cantemir cu Constantin Cantemir, „cuțitele" referindu-se la uciderea fraților Miron și Velicico Costin ordonată de domnul moldovean, în timp ce „planurile" l-ar privi pe Dimitrie Cantemir, și acea a Zoei Dumitrescu-Bușulenga, care crede că D. Cantemir a fost confundat de poet cu Antioh Cantemir, D. Murărașu demonstrează că de fapt cuvintele „cuțite și pahară" exprimă „banchetul diplomatic la care s-au dat pe față «planurile» lui Cantemir de a întemeia pentru familia lui o dinastie ereditară" (vol. I, p. 356) și în sprijinul acestei teze el citează două fragmente din cronica lui Nicolae Costin referitoare la domnia lui Dimitrie Cantemir ce se găsesc și în *Lepturariul* lui Aron Pumnul, vol. III, p. 149. D. Murărașu preferă în mod constant o sursă românească uneia străine (cf. de pildă expresia „ca un fagure de miere", pe care D. Murărașu o crede sugerată nu de cartea lui Burnouf *Introduction à l'histoire du boudhisme indien*, cum presupune G. Bogdan-Duică, ci mai degrabă de un text religios cunoscut de Eminescu *Sinopsis adecă Adunare de multe învățături*, Iași, 1757).

Și interpretarea pe care o face editorul versurilor 19—20 din *Epigonii* — „Eliad zidea din visuri și din basme seculare/delta biblicelor sînte, profețiilor amare" —, versuri care au dat naștere la numeroase interpretări contradictorii, ni se pare definitivă. „Versurile 1—2 < ale strofei > se referă la lucrarea lui Eliade *Biblicele sau notițe istorice, filozofice, religioase și politice asupra Bibliei* (Paris, 1858)...Eliade exprimă, prin formule, procesul dialectic al triadelor, reprezentînd teoria grafic sub formă de *delta*" (vol. I, p. 358—359).

Unele note contribuie la completarea datelor privitoare la cultura poetului atît de bine precizate de Călinescu în excelentul capitol *Cultura lui M. Eminescu* din monografia sa. Astfel la versurile 52—53 din *Memento mori*, „cînd poporul geme-n piețe l-a grădinei lungă poală/ cum o mare se frămîntă, pe cînd vînturi o răscoală...", D. Murărașu notează: „Aluzia este un fapt istoric. Sub Semiramida a izbucnit o revoltă care a fost suprimată sîngeros. Numai

după aceasta, regina, în călătoriile prin țară, și-a dat seama de mizeria poporului și a adus unele îmbunătățiri vieții sociale" (vol. I, p. 403). La versul 13 al poeziei *Napoleon*, „Trist, adînc, gînditor, dar trist prin tine", domnia-sa face următoarele considerații: „Trebuie să credem că Eminescu a cunoscut și lucrări documentare despre Napoleon. Tristețea ca trăsătură de caracter a acestuia nu este ceva intuit, ci cunoscut din informație istorică" (vol. I, p. 434) și dă ca exemplu replica dată de Napoleon lui Roederer. Lucrul este foarte plauzibil, fiind îndeobște cunoscută setea de cunoaștere a lui Eminescu, fascinația pe care o exercitaseră asupra sa unele personalități istorice printre care și Napoleon Bonaparte; poetul român a căutat să se documenteze cît mai mult asupra epocilor și personalităților istorice care l-au interesat, erudiție care își pune amprenta asupra articolelor sale politice, de cele mai multe ori adevărate articole de istorie, și a poemelor în care evocă trecutele civilizații. În consecință, ni se pare foarte posibil ca Eminescu să fi citit cărți referitoare la Napoleon Bonaparte.

Majoritatea comentariilor editorului sînt convingătoare. Spațiul nu ne îngăduie să ne referim la mai multe. Ca în orice lucrare de acest gen, sînt și unele interpretări care nu ni se par sigure, sau care, credem, trebuiau adîncite. Iată cîteva din ele.

Atît în *Cuvîntul de lămurire* (p. XIII—XIV), cît și în comentariul însoțitor al poemului *Memento mori* (episodul Grecia, vol. I, p. 407), D. Murărașu se ocupă de cunoștințele de mitologie greco-romană ale poetului, insistînd mai ales asupra legendarului cîntăreț trac Orfeu. Domnia-sa expune conținutul strofelor din *Memento mori* în care apare Orfeu, arată pe scurt legenda sa și în legătură cu aruncarea în haos a arfei orfeice, ajunge la concluzia: „Aici nu mai avem un element livresc, ci intuirea poetică a stării afective caracteristice secolului. Este acea (sic!) *Weltschmerz* (cuvîntul german nu este feminin) de care amintește Eminescu în scrisoarea către Iacob Negruzzi, din Viena 5/17 iunie 1870" (p. XIV) și, în comentariul de la p. 407, vol. I: „Originală și poetică este această stabilire de raporturi între decăderea Greciei antice și mitul lui Orfeu. Și totodată exprimarea concepției pesimiste a poetului. Așa cum au exprimat-o și alți lirici ai secolului, și Eminescu exprimă acea (sic!) *Weltschmerz* caracteristică epocii". Aici credem că lucrurile trebuiau adîncite. *Memento mori* este un poem al caducității civilizațiilor. Fiecare civilizație a constituit o materializare a unei idei prin care omenirea a încercat să înfrîngă moartea. Dispariția uneia este dovada înfrîngerii ideii care i-a stat la bază. Ideea civilizației grecești a fost, cum rezultă din poemul eminescian, realizarea nemuririi prin artă. Orfeu nu apare întîmplător în poem. Conform legendei, el a încercat să obțină prin intermediul cîntecului de la divinitățile infernale revenirea pe pămînt a lui Euridice, dar încercarea sa eșuează. Eminescu îl descrie pe Orfeu după călătoria sa în lumea umbrelor; el are „arfa sfărîmată", deoarece, în confruntarea cu moartea, ea a fost înfrîntă; glasul său „ce-nviase stînca" este „stins de aripa disperării" din același motiv. El își întoarce privirea „cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării" și ascultă „cum vîntul înșală și cum undele îl mint". Cu alte cuvinte, Orfeu, care reușise să animeze materia neînsuflețită, a avut convingerea că și reînvierea este posibilă cu ajutorul artei; nereușita îl face să descopere adevărul suprem: că moartea este de neînvins, în timp ce elementele naturii (stelele eterne, marea, vîntul) dau o iluzie vană a eternității.

Ce se întîmplă cu arfa orfeică în poemul eminescian? D. Murărașu pune cei doi termeni ai alternativei în care s-a aflat legendarul cîntăreț trac: aruncarea arfei în haos sau în mare. Dacă ar fi aruncat arfa în haos, lumile toate ar fi pornit pe calea pierderii în spațiul nesfîrșit. „Poetul crede însă — spune D. Murărașu — că arfa ar fi fost aruncată în mare și a fost urmată de Grecia, care a lunecat spre decădere, după ce înflorise ca nici o altă țară... Credința aceasta este însă tulburată de îndoială. Dacă totuși arfa n-a fost aruncată în mare, ci în haos? Și o dată stăpînit de noul gînd, Eminescu, ajunge la exprimarea unei idei poetice, pe cît de impresionantă, pe atît de nouă în literatura noastră < urmează citarea strofei >; aici nu mai avem un element livresc, ci intuirea poetică a stării afective caracteristică secolului". D. Murărașu menționează cîțiva reprezentanți din literatura universală care au ex-

primat această „stare de îndurerare" : Byron, Leopardi, Leconte de Lisle etc. „Prin versurile lui, Eminescu arată că îndurerarea personală coincide cu cea a umanității secolului". Care este însă durerea ce pătrunde lumea? Aici, credem, lucrurile trebuiau precizate. Cum am mai spus, fiecare civilizație constituie o încercare de a învinge moartea. Dispariția uneia din ele semnifică înfrîngerea acelei încercări, dar omenirea nu se recunoaște învinsă și reia lupta creînd o nouă civilizație. Eminescu își pune întrebarea dacă nu cumva moartea este de neînvins și, în consecință, dacă toată lupta nu este *a priori* sortită eșecului ; mai mult decît atît, poate că întreg universul conștient de legea inexorabilă a morții alunecă spre pieire tocmai din această cauză. Conștiința inutilității efortului conduce inevitabil la abandonarea acțiunii. În cazul acesta tot universul a intrat în rezonanță cu „suspinarea" arfei lui Orfeu și se îndreaptă în sunetele trenosului universal către „văile pierdute" ale haosului.

În poezia lui Eminescu nu numai Orfeu este cel ce a încercat să înfrîngă moartea. În același fel îl interpretează poetul și pe Isus si pe Șeherezada. În cazul primului, lucrul este clar (cf. *Dumnezeu și om*, unde se pomenește și aici de „durerea lumii", *Învierea*, unde „cum din mormînt răsare Christos învingător", *Colinde* etc.). În cazul Șeherezadei lucrurile nu sînt decît ipotetice, deoarece poemul *În căutarea Șeherezadei* este neterminat. Toate cele de mai înainte demonstrează că acest *Weltschmerz* are nota sa particulară la Eminescu și că el se încadrează în viziunea proprie a poetului și că, în consecință, nu este chiar atît de evidentă intuirea unei stări psihice generale.

Numeroase pagini sînt consacrate de D. Murărașu poemului *Rugăciunea unui dac* (vol. II, p. 460—481). Mai întîi arată geneza și etapele evoluției poemului, apoi sînt trecute în revistă cu ample citate interpretările mai vechi, ale lui N. Iorga, D. Caracostea, Mircea Djuvara, G. Bogdan-Duică, T. Vianu etc. În ce privește sensul poemului, D. Murărașu va conchide printre altele : „Avem așadar două feluri de budiști : credincioși și atei. Versul : « Să simt că de suflara-ți, suflarea mea se curmă » reprezintă budismul credincioșilor. Versul : « Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă » reprezintă budismul ateilor.

Eminescu ar fi întrunit așadar două stări care nu merg împreună și prin aceasta nu este nici dac, nici creștin și nici budist autentic" (vol. II, p. 476).

Pentru a lămuri despre ce stingere este vorba, individuală a „dacului" sau universală care o cuprinde și pe cea individuală, D. Murărașu trimite la poeziile *Femeia?...măr de cearta*, v. 63—72, și la *Mureșanu* — versiunea 1876, v. 155—164, și conchide în favoarea celei de-a doua. Cîteva observații : există în *Rugăciunea unui dac* două echivalente ale expresiei „stingerea eternă" : „vecinicul repaos" și „moarte". Ce înseamnă ele? Ieșirea din lumea fenomenală și integrarea cu absolutul. Acest sens al cuvîntului moarte se găsește și în alte poeme eminesciene, în *Mai am un singur dor* de pildă. Dar nu oricine poate dobîndi „vecinicul repaos", ci numai cel care a eliminat elementele ce îl ancorează de existența telurică, și anume sentimentele. Dacul eminescian este conștient că nu va putea pătrunde în „Nirvana" decît atunci cînd va pune un semn de egalitate între ură și dragoste, amîndouă fiind sentimente : „cînd ura cea mai crudă mi s-a părè amor...". Dar dacul nu poate să se elibereze singur de sub imperiul pasiunilor și atunci cere zeului să abată asupra sa numai nenorociri pentru ca astfel, prin forța împrejurărilor, să ajungă la posibilitatea de a se smulge din nefericita existență pămîntească și să se integreze absolutului, eternității. Astfel credem că se explică acest poem care a dat naștere la atîtea interpretări contradictorii. Cît privește contaminarea aici a budismului credincioșilor cu cel al ateilor cît și la ce fel de stingere — individuală sau universală — se referă poetul ni se par probleme secundare.

Bun cunoscător al literaturilor antice, D. Murărașu se referă adesea la ele — mai ales la cea latină — arătînd unele posibile izvoare ale lui Eminescu sau urmărind evoluția unor teme din antichitate pînă în epoca romantismului. Nu întotdeauna ele ni se par convingătoare. Astfel, în legătură cu strofa din *Memento mori* — Dacia în care Eminescu descrie palatul lunii, domnia-sa notează : „În felul cum împodobește palatul lunii, Eminescu are ca

modele pe antici, îndeosebi pe Homer şi Vergiliu" (vol. I, p. 409). Ni se pare curioasă această afirmaţie, căci descrierea palatului lunii este destul de săracă şi conţine elemente ce vor fi folosite de Eminescu şi în alte împrejurări. „Tablouri mîndre", povestind credinţele trecute, nu prea apar în palatele homerice sau vergiliene.

Aşa cum se prezintă această ediţie a lui D. Murăraşu, ea ni se pare a fi un instrument de lucru de mare însemnătate. Ea umple un gol în cercetările eminesciene şi va scuti pe cercetători de multe eforturi. Nu putem decît subscrie la principiile acestei ediţii şi cele două volume ne fac să aşteptăm cu nerăbdare pe al treilea, precum şi monografia anunţată de domnia-sa în *Cuvîntul de lămurire*.

Gh. Ceauşescu

DEMOSTENE BOTEZ, *Memorii*

În „Preludiul" memoriilor sale, Demostene Botez ne mărturiseşte că îndemnul de a-şi povesti viaţa şi a evoca lumea şi climatul moral şi literar în care şi-a desfăşurat activitatea ca scriitor peste o jumătate de veac a venit mai întîi dintr-o necesitate de a se defini şi a se justifica faţă de sine însuşi. Atunci cînd ai străbătut o experienţă aşa de bogată şi cînd ai trăit lîngă oameni care au contribuit la modelarea propriei tale personalităţi, simţi nevoia de a te întoarce peste zecile de ani, de a reparcurge vîrstele şi a le privi cu acea dreaptă cumpănire de care nu putem fi pe de-a-ntregul capabili în momentul trăirii lor. Detaşarea în timp, ca şi lipsa oricărei preocupări de a „poza" au asigurat *Memoriilor* lui Demostene Botez ceea ce numeşte singur „miezul adevărului". Scriind cu o maximă sobrietate şi decenţă, uneori ca şi cînd ar copia notele dintr-un vechi carnet, respingînd anecdota nesemnificativă şi „literaturizarea", spiritul de cancan, panegiricul idolatru sau judecata anatemizatoare, poetul *Florilor pămîntului* nu-şi pierde cîtuşi de puţin calitatea de poet. O undă lirică purtînd cu ea prospeţimea cîmpului şi a ţarinei, răcoarea fînului şi a zăpezilor se simte mai ales în excelentul capitol consacrat copilăriei. Demostene Botez a rămas toată viaţa un dezrădăcinat şi, de aceea, un iremediabil nostalgic. Universul rural, perceput la vîrsta unei deosebite sensibilităţi, s-a instalat ca o componentă majoră, dacă nu dominantă, a sufletului său. Paginile acestea de început ale cărţii exprimă o mare sete de natură şi de naturaleţe, de frumuseţea bucolică a existenţelor nemistificate, o nestăpînită părere de rău după un fermecător paradis pierdut. Copilul, fiu de oameni gospodari, participă cu simţirea lui ascuţită la toate evenimentele şi îndeletnicirile familiei. Îi ajută mamei la treburile casei, duce merinde oamenilor la lucru, ia seama la cîte se petrec în jurul său. Astfel, căratul fînului cere o adevărată calificare, transportul maşinii de treier se făcea cu ajutorul a 14 perechi de boi, îndemnaţi de strigăte sălbatice şi de plesnetul harapnicelor învîrtite deasupra capului, ca într-un timp fabulos, pregătirea plecării la oraş, cu căruţa — veritabilă expediţie —, începea cu o săptămînă înainte de ziua fixată. Copilul priveşte cu ochi măriţi parcă de uimire la această lume, în care ştie să descopere poezia marilor animale ale curţii, transcrisă în pagini de autentică vibraţie lirică. O dată se opreşte curios în faţa unui viţel abia născut, surprinzîndu-i gingăşia, fragilitatea şi stinghereala mişcărilor la primul său contact cu pămîntul cu lumina:

„Spre seară, viţelușul se trezea. Ridica încă tremurînd capul lui, cu ochii căutînd să-şi dea seama unde este. Şi, cînd credea că-i lămurit, încerca să se ridice; picioarele săltau grăbite şi dezdoindu-se de sub el; cele dinainte, îngenunchiate, cele din spate, desfăcute. Şi iată-l sus, pe patru picioare. La început, le ţinea proţăpite în lături, în poziţii nefireşti, cu cîte un picior uitat departe şi pe care nu-l strîngea de frică.

Pe urmă încerca să facă un pas. Capitele bocăneau apăsat pe lutul de jos, cum ar fi mers în cîrje. Şi repede se oprea şi privea cu capul tremurînd. Încetul cu încetul prindea curaj şi chiar pe cînd de-abia se putea ţine pe picioare schiţa gesturi de zburdălnicie. E adevărat că le încerca la început mai mult din cap, ca şi cum s-ar preface numai că zburdă.

În cele din urmă, trecea la faptă. Picioarele bocăneau repede şi ţepene, în lături şi înainte, şi deodată se opreau, viţelul rămînînd el însuşi minunat şi trăznit de ce-a vroit să facă şi de ce-a făcut".

Altă dată, cu apăsări de penel şi mai semnificative ni se descrie momentul culcării boilor, de un dramatism insolit, amintind *Priveliştile* lui B. Fundoianu:

„În şură am văzut boii cînd se culcă. E ca o penibilă prăbuşire. Întîi parcă ar căuta, cu capul, locul cel mai potrivit — aşa îl poartă într-o ondulare leneşă, la dreapta şi la stînga. Pe urmă, îngenunchie naiv şi impresionant picioarele dinainte, unul după altul, ca şi pentru o rugăciune. Apoi, urmează o aplecare a întregului trup mătăhălos pe-o parte, cu picioarele de dinapoi dedesubt şi în lături, şi atunci masa aceea de carne parcă se prăbuşeşte, clătinîndu-se. Şi chiar jos se mai agită un timp pînă se aşază. Apoi începe o linişte şi o imobilitate grea, apăsătoare, definitivă. Boul oftează greoi şi lung pe nări.

Capul stă în aer, fără reazăm — tare şi masiv. Şi parcă s-ar gîndi colosal, cu o putere egală greutăţii lui.

Nu după mult timp, începe să rumege. Pielea gîtului, care-i atîrnă creaţă şi moale, are un spasm brusc. Şi ca un nod al gîtlejului, dinăuntru, ceva, ca un pumn pe care l-ar fi înghiţit fără să ştie — curge, înaintează spre gură. Şi fălcile cu gingii ca din cauciuc încep un mestecat lent, mecanic, monoton.

Ochii parcă se închid puţin; genele negre se apropie împăienjenite, tot ce-i în jur trece ca-ntr-o ceaţă, şi mestecatul continuă, continuă...

Deşertul de sub coaste, de sus din flancul piciorului din spate, tresaltă iar în alt spasm; şi alt pumn lunecă învîrtit pe gîtlej...

Şi-n şură se aude, surd, mestecatul acesta adormit.

Acum, cînd adun aceste imagini, cînd le privesc deaproape, îmi dau seama şi înţeleg pentru ce odată boul a putut să fie zeu".

La vîrsta aceasta a „universului mic", Demostene Botez se abandonează în întregime naturii şi deprinderilor ţărăneşti. Mersul cu sania e ca un vis, la fel întoarcerea de la cîmp, afundat în carul încărcat cu iarbă, de unde coborîndu-se, „avea polen şi petale pe glezne". Totul îi dă un sentiment euforic, de beatitudine, pe care-l va contrazice curînd şi brutal viaţa de la oraş, care declanşează fenomenul dezrădăcinării. Deşi autorul ţine să ne încredinţeze că n-a urmărit o strictă cronologie — aceasta totuşi există în liniile ei mari. După copilărie, urmează epoca liceului şi a studenţiei, în care accentul se deplasează din ce în ce mai mult de la evocarea atmosferei spre portretistică. Intrînd acum pe un teren care a mai făcut obiectul şi altor memorialişti (Ionel Teodoreanu, M. Sevastos), Demostene Botez îşi păstrează originalitatea vibraţiei, atît de puternică în capitolul consacrat copilăriei, în modul de a-şi caracteriza profesorii, mentorii, colegii şi prietenii. Avertismentul că istoricul literar nu va putea folosi *Memoriile* decît în mică măsură ni se pare un exces de modestie. Din contră, credem că mărturiile unui contemporan, şi încă ale unuia care o face cu întreaga răspundere, constituie documente de prim ordin. Şi nu numai ca informaţie. Ar fi să le conferim prea puţin. Dar ca perspectivă, ca observaţie morală, ca putere de discernămînt critic. Portretele lui Demostene Botez, chiar cînd nu sînt integral inedite, aduc o nuanţă în plus, un detaliu semnificativ ce le-a scăpat altora. Aşa, C. Stere, democratul, protestatorul, revoltatul chiar şi în orele de curs la Universitate, avea obiceiul, cînd venea la redacţie (a „Vieţii româneşti") să se aşeze „turceşte" cu picioarele adunate sub el, cum stau de obicei orientalii". G. Ibrăileanu, figură de intelectual romantic, sentimental în intimitate, latură oarecum înăbuşită de comentatori sub formaţia sa filozofică pozitivistă, „mergea săltat, cum

numai pe ciobani i-am mai văzut mergînd''. Detaliile pot fi considerate prea pitoreşti, însă ele aduc o notă vie în plus, pe un fundal istoric în care figurile apar astfel mai bine diferenţiate. Tot aşa, văzuţi de foarte aproape ne apar M. Ralea, Ionel şi Al. O. Teodoreanu, Cezar Petrescu, G. Topîrceanu, M. Codreanu, Panait Istrati. Autorul ştie să descopere acea trăsătură distinctă, caracterizantă, pe care punînd degetul a şi realizat un contur original. M. Ralea, de exemplu, era un intelectual de vastă cultură, spirit rafinat, raţionalist şi optimist. Avea o inteligenţă vie, rapidă, neliniştită, o mare disponibilitate pentru prietenie. Temperament dinamic, el închidea în sine un demon al călătoriei şi un instinct al civilizaţiei moderne, postură pe care i-o fixează pregnant una dintre frumoasele pagini ale memorialistului:

„Am impresia că în această pasiune, a marilor voiaje în condiţiile civilizaţiei moderne, cu tot confortul, este şi o delectare pe care o dă luxul, căci pasiunea călătoriei de clasa a 3-a sau pe osiile vagoanelor, zile şi nopţi de-a rîndul, este puţintel de altă categorie. Ralea n-ar fi călătorit ca Hogaş, pe jos, în opinci cu nojiţe, sau călare pe Pisicuţa, şi nici pe banca goală a clasei a treia mîncînd într-o bucată de jurnal, pîne şi brînză sau chiar un pui rece cu carnea cleioasă, fript cu două zile înainte. Nu, asemenea voiaje ar fi refuzat, chiar dacă ducea la staţia terminus în insula Cytera.

Ralea era, integral, un om modern. Modern prin gusturi, prin gîndire, prin rafinare prin stil de viaţă şi stil literar, prin degustarea comodităţilor pe care le oferă viaţa modernă, civilizaţia. Aceasta era, după gradul lui de cultură, condiţia umană corespunzătoare epocii.

Mişcarea şi viteza trenului, oricît de mare ar fi fost, nu-l mulţumeau. Avea totdeauna impresia că merge prea încet. Imaginaţia mergea înainte şi nu se mulţumea numai cu închipuirea, voia mereu trecerea la altă şi altă viaţă. De aceea, mişcării trenului îi adăuga mişcarea lui; se scula de pe canapea, se ducea pe culoar, privea peisajul de-afară, se întorcea şi relua cartea lăsată pe măsuţa de sub geam, fluiera, cînta, pleca din nou la vagon-restaurant, pentru ca şi acolo să i se pară că totul stă pe loc, că se plictiseşte''.

Ionel Teodoreanu, idolul fetelor de liceu, e surprins cu alura sa de sportiv spectaculos, cu temperamentul său dezlănţuit de romancier şi orator liric; fratele său Păstorel, deosebindu-se structural de autorul *Medelenilor*, se detaşează prin ţinuta lui de aristocrat-intelectual, prin spirit mucalit, inteligenţă şi propensiune bahică. Aproape inedit ni se relevă portretul lui Cezar Petrescu, romancierul cu o enormă capacitate de a se dărui muncii. Pentru el, scrisul era un fel de necesitate biologică. Panait Istrati e un revoltat şi o inimă de aur. G. Topîrceanu un solitar discret şi artist, un vînător ambiţios, bănuitor şi circotaş. Deasupra tuturora, M. Sadoveanu se înalţă ca un patriarh, ca un uriaş bun, înfăţişat în diferite perioade ale vieţii, dar mai ales în anii dinaintea sfîrşitului, asupra cărora Demostene Botez stăruie cu deosebire. Sadoveanu la vînătoare, Sadoveanu la pescuit, Sadoveanu jucînd şah ne sînt oricum imagini familiare, pe care le-am întîlnit cîndva. Dar Sadoveanu bătrînul, recitînd în miez de noapte *Luceafărul* ca pe o rugăciune, iată marele preţ al mărturiei lui Demostene Botez:

„Şi începu să-mi vorbească de poezie, de esenţa ei eternă, de Eminescu. Se vedea bine că nu putuse să doarmă, că era treaz de mult şi că, prin nu ştiu ce asociaţie între starea lui sufletească şi Eminescu, se gîndise la el, aducîndu-l oarecum acolo, ca să nu fie singur. Şi pe întuneric, ca un spirit nevăzut, ca o voce din univers, începu să recite *Luceafărul*. Recita noaptea, singurătatea apelor, a cerului, luceafărul însuşi îşi povestea tragedia singurătăţii sale. Prin întuneric nu puteam să-l văd. Îmi dădeam doar seama că e culcat, cu faţa în sus, cu ochii în tavan, poate chiar, prin el, în cer. Nici n-aş fi vroit să-l văd. Era mult mai impresionant aşa. Nu vorbea un om, ci universul întreg. Noaptea e doar imaginea universului. Niciodată nu am auzit spunîndu-se *Luceafărul* mai simplu, mai direct, ca în noaptea aceea. Noaptea însăşi, cu cerul şi înălţimile, cu nevăzutul fără hotar, visa parcă o poveste omenească, a cărei istorisire cobora de sus, fiecare rimă ca o stea căzătoare''.

Ceea ce conferă o notă particulară *Memoriilor* lui Demostene Botez nu constă numai în caracterul inedit, în sobrietatea judecăților, în lirismul evocării copilăriei sau în arta portretistică. Scriitorul făcînd parte activă din cercul „Vieții românești", unde a debutat și a publicat o mare parte a operei sale, accentuează asupra democratismului revistei, a idealurilor sociale foarte apropiate de comunism ale unora dintre membrii ei marcanți (G. Ibrăileanu, M. Ralea, în perioada dintre cele două războaie), aruncă o lumină mai puternică asupra tradițiilor progresiste pe care le-a continuat revista ieșeană în istoria culturii și literaturii române. E o contribuție care sporește o dată mai mult valoarea acestor *Memorii*, una dintre cărțile cele mai valoroase ale autorului lor.

Al. Săndulescu

G. C. NICOLESCU, *Structură și continuitate*, Edit. Minerva, 1970

„Cînd începi să scrii despre G. C. Nicolescu simți tentația unei atitudini polemice" — mărturisea V. Rîpeanu în introducerea volumului. E, într-adevăr, și astăzi greu a nu te declara dintru început pro sau contra, a scrie reținut și obiectiv despre omul care nu și-a împăcat adversarii nici prin tragica și neașteptata dispariție.

Cartea de față oferă o imagine completă și complexă a lui G. C. Nicolescu. Jucîndu-ne cu termenii, am da un dublu sens titlului ei: e vorba nu numai de *structura și continuitatea* literaturii române, ci însăși de *structura și continuitatea* activității istorice literare a autorului. Cartea nu aduce la cunoștință cititorului lucruri inedite; dar înmănunchind dintre cele mai importante studii ale lui G. C. Nicolescu asupra literaturii române, publicate anterior, ea constituie, prin ansamblu, un soi de istorie literară românească, mai ales a secolului XIX și începutul secolului XX. Spunem aceasta metaforic: e vorba de anumite capitole de istorie literară din legătura cărora se realizează însă imaginea, concepția și ideile autorului asupra devenirii literaturii noastre. Interesant ar fi, din toate aceste studii strînse abia acum laolaltă, a recompune istoria literară scrisă astfel de G. C. Nicolescu, de la opiniile principiale expuse pentru un tratat de istoria literaturii române pînă la studiile asupra curentelor literare și scriitorilor înșiși. Dar nu vom da curs unei asemenea posibilități de prezentare: lucrările acestea sînt oricum cunoscute și ideile lor, desigur, departe de a fi toate invulnerabile, au intrat deja în circulație, au fost discutate, acceptate, respinse și ... vor mai fi.

Prin cartea aceasta se definește mai complex și mai închegat însuși profilul și traiectoria personalității de istoric literar a lui G. C. Nicolescu. Aici ne vom opri mai pe larg. Acuzația de căpetenie pe care adversarii — mulți — i-au adus-o, pe față sau aluziv, adesea cu umoare neagră, a fost așa-zisul său sociologism, adică: accentul deosebit pus pe factorul social-național-cultural — cadru de dezvoltare a literaturii; și — s-a mai spus — neglijarea esteticului. S-a contraargumentat că G. C. Nicolescu era, dimpotrivă, un îndrăgostit al frumosului, om de mare sensibilitate estetică și că niciodată n-a promovat, sub titlul de valoare estetică, false valori. Adevărate, argumentele sînt — cum să le spunem?! — parțiale. E necesar a se discuta pornind de la esența însăși a disciplinei studiu. G. C. Nicolescu a fost istoric literar prin excelență. Și istorie literară adevărată nu înseamnă a face dovada capacității de a aduna date și de a descoperi documente, fapte și momente necunoscute și poate pitoresc-senzaționale, nici de a te ilustra în cercetarea de arhivă aglomerînd dată lîngă dată, document lîngă document. Ca oriunde, importantă e construcția: întîi de toate — concepția ei, și apoi abia materialul. În domeniul nostru e necesar „a simți" istoric literatura, a avea perspectiva devenirii ei, a valorifica adică literatura din punct de vedere istoric; căci în lume nimic nu e absolut, toate cunosc legea evoluției (e o banalitate, dar ades neglijată) și însuși esteticul

își are istoria. A judeca literatura de acum un secol și mai bine cu sensibilitatea, gustul și părerile estetice contemporane e o eroare pe care n-o poate salva prezentarea paralelă a întregii documentații necesare pentru împlinirea cadrului epocii, cu care, însă, nu se găsește corespondența reală. E aceasta un soi de impresionism în istoria literară, întîlnit destul de des la noi, și e poziția adversarilor lui G. C. Nicolescu. Din acest punct de vedere G. C. Nicolescu e cu adevărat istoric literar, ținînd cumpăna dreaptă între cei doi termeni ai domeniului: el face cu adevărat *istoria literaturii* (nu *literatură* în decor istoric) fiindcă la el cadrul istoric este nu fundal, ci mediu de dezvoltare, cu generala caracteristică a mediului: influență reciprocă continuă între el și obiect (aici literatura). Principiul de bază al scrisului lui G. C. Nicolescu: orice afirmație este dedusă și argumentată istoric din și prin condițiile și factorii concreți care au determinat procesul literar în epocă: este principiul de bază al istoriei literare. Ceea ce, pornind de aci, i s-ar fi putut însă reproșa este similar, pe altă latură, cu ceea ce s-a reproșat adversarilor săi estetizanți: că, uneori, discutînd scriitori și opere ce aparțin istoriei literare și culturale, a absolutizat concepțiile și ideile contemporane, la care s-a ajuns însă printr-o evoluție istorică; că a făcut proces, acuzînd sau apărînd, de pe pozițiile ideologice de astăzi, unor creatori și opere care reprezentau chiar ele faze din procesul istoric-cultural-ideologic prin care s-a ajuns azi, în România, la asimilarea și aplicarea concepției materialist-dialectice despre lume, viață și societate.

Asemenea metodă este evidentă într-un grup de studii în care dificultatea de a lămuri pozițiile ideologice estompează criteriul istoric în prezentarea analitică a curentelor și scriitorilor. Se ajunge chiar, astfel, la o serie de contradicții între afirmații făcute, într-un moment și altul, despre unul și același fenomen literar sau creator. Iată, de exemplu, în *Curentul literar patruzecișioptist* (p. 276) sămănătorismul era etichetat: reacționar. În schimb în studiul *Nicolae Iorga — o nouă afirmare a tendinței naționale* se dă o demonstrație de ceea ce trebuie să fie metoda cu adevărat științifică a istoriei literare, rolul adevărat pe care factorul mediu social-național trebuie să-l joace în analiza istorică cultural-literară: ambianță cauzală, explicativă, nu criteriu supralicitat de valoare. La fel impresionează studiul din 1962 despre Duiliu Zamfirescu, după seria de studii din anii 30 asupra aceluiași, contrazicînd o serie de idei exprimate acolo, accentuînd pe realism, detectînd concepții înaintate în „contradicție" cu „elemente înapoiate" din formația lui Duiliu Zamfirescu, după ce în celelalte studii se prezentase o personalitate închegată a scriitorului cu elemente de un fel sau altul, dar constituite într-un tot unitar, necontradictoriu, normal pentru condițiile în care el trăise și crease. Sfîșierea unei personalități în bucăți, bune și rele, e iarăși datorată neglijării factorului istoric. Asemănător este cazul unor pagini din studiile despre Vasile Alecsandri, pentru care G. C. Nicolescu n-a fost iertat nici după moarte. Aici criteriul social-național funcționează paralel cu acela istoric-estetic în aprecierea valorică a operelor. Să atragem întîi atenția că există o logică a faptului; opera lui Alecsandri și în special poezia social-patriotică și comediile sînt literatură de circumstanță, rezonator la situația social-națională-politică a vremii, acordat cu propria-i activitate în acest sens. Într-un loc, G. C. Nicolescu însuși spune explicit acestea. În asemenea condiții criteriul de valoare național-social se impune și a formula tale quale acuzația de așa-zis istorism și neglijare a specificului estetic este o nouă dovadă a lipsei de înțelegere pentru esența și spiritul istoriei literare. Ceea ce era de remarcat era nu faptul în sine, ci accentul prea mare pus pe faptele, argumentele și punctul de vedere național și social. Dar să recunoaștem ceea ce s-a știut tacit, dar n-a fost de nimeni luat în seamă pînă acum: scrisul lui G. C. Nicolescu a fost, în special în studiile despre Vasile Alecsandri, polemic: o polemică deosebită ca structură de obișnuitul fapt polemic. Combatantul nu s-a bizuit pe spuma verbală, nici pe insinuație sau pe dansul argumentelor în eșafodaje aparent sau real logice, nici pe denaturarea — prin îngroșarea și accentuarea laturii vulnerabile — opiniilor adversarului pînă la

realizarea caricaturii lor, nici pe tehnica citatelor trunchiate: nici unul din curentele procedee polemice. El părea inițial că își neglijează adversarul, că nici n-ar avea în vedere vre un adversar, că face o expunere obiectivă, nestînjenită de nici o alta anterioară. G. C. Nicolescu construia minuțios și solid o temelie documentată pentru discuție (ceea ce nimeni, niciodată, nu i-a putut contesta) și pe baza acesteia avansa concluzii, contrare opiniilor adverse, logice și istoric-documentar fundamentate; din dorința contrabalansării demonstrației combătute, din dorința accentuării demonstrației sale, se ajungea însă, apoi, uneori, la supralicitare, la încărcarea bazei reale cu unele concluzii pe care ea nu le mai putea susține. Și știut este, chiar dacă nespus, că în studiile asupra lui Vasile Alecsandri, G. C. Nicolescu a combătut acea imagine a lui Alecsandri veșnic ferice, superficial, incapabil de durere și sacrificiu, plutind pe deasupra evenimentelor, chiar și a celor mai serioase, imaginea unui Alecsandri văzut estetic, nu istoric literar. Și ajungem, atunci, la aceeași concluzie: că, dincolo de erorile de circumstanță, inerente, G. C. Nicolescu este acela care înțelege cerințele reale ale istoriei literare. Căci valoarea și meritele lui Vasile Alecsandri în literatura română sînt imense, dar istorice; astfel, el nu poate fi studiat cu real folos decît din punct de vedere istoric și, totodată, studierea lui se impune ca adevărată piatră de boltă pentru literatura română. Și e meritul lui G. C. Nicolescu că l-a studiat, și că l-a studiat astfel chiar dacă absolutizează uneori dincolo de contextul circumstanțial al creației și activității lui Vasile Alecsandri sau de valoarea lor reală aspecte ale acestora.

Despina Tomescu

PUIA FLORICA REBREANU, *Zilele care au plecat*, Editura pentru literatură, 1969

Nu sînt de loc primul care îmi pun întrebarea: cărui public se adresează cărțile de „amintiri", „evocări" sau „reconstituiri", scrise sau nu de membri ai familiei unor mari personalități? Fără a căuta cu tot dinadinsul paradoxul, socotesc totuși că cele mai reușite dintre ele nu se adresează, de fapt, nimănui! Ele sînt doar niște ipostaze lirice ale unor sensibilități rămase pe orbite ce și-au pierdut centrul gravitațional. Poate tocmai de aceea asemenea cărți sînt foarte citite. Rămîne în competența sociologilor literari să dezlege enigma de ce „literatura" de acest gen este așa de cerută de public și, în același timp, privită cu înțelegere ironică de către critici, cînd nu e atacată cu violență.

Am început cu această precizare nu pentru a asocia cartea Puiei Florica Rebreanu acestui gen de lucrări, ci, dimpotrivă, pentru a o disocia. Desigur, nu este vorba de o deosebire structurală, ci doar de deplasarea unor accente, care însă luminează din punctul de vedere al cititorului un material documentar extrem de interesant. Vom întîlni și în volumul *Zilele care au plecat* „micul roman al părintelui și al copilei" — cum se exprimă însăși autoarea. Dar acest „roman" este revelat doar în măsura în care poate interesa marele public. Dacă cineva stă să caute, va găsi, ici și colo, anume efuziuni lirice, dar tonul general este cel obiectiv. O fetiță, apoi o tînără își diviniza tatăl — aceasta se simte în fiecare frază —, dar tot așa de bine e depistabil și efortul de a-și înfrîna subiectivismul. Prima reacție în această direcție este reducerea la maximum a comentariului. Pagini întregi din carte nu cuprind decît materialul documentar nud, doar cu propozițiile de legătură inerente și cu preciziunile de rigoare din subsol. De pildă, înseriem aici paginile despre călătoriile scriitorului în străinătate, sau cele despre perioada cînd Puia Florica Rebreanu se afla la studii la Paris, precum și reconstituirea vizitelor de după primul război mondial al unor grupuri de scriitori români prin Transilvania. O constantă: cînd autoarea cărții pe care o recenzăm are docmente sufici-

ente preferă să construiască pagina aproape prin colaj. Procedează așa nu pentru că i-ar lipsi calitățile de „evocatoare" — talentul ei nu e pus la îndoială —, ci programatic, ca un procedeu de bază al „reconstituirii". Este inclusă aici o mare modestie, de care mulți biografi ar trebui să țină seama!

Două ni se par tendințele care ordonează, într-un fel, bogatele informații pe care Puia Florica Rebreanu le comunică cu multă generozitate despre tatăl ei. Întîi, refacerea unui mediu și a unui climat în care s-a născut opera scriitorului și apoi dezvăluirea *omului* Rebreanu așa cum era: „cald, afectuos, gata să tremure alături nu numai de scriitori, confrații lui, nu numai în fața marilor probleme ale societății și ale oamenilor, dar și alături de un copil, dezlegîndu-i tainele pianului și ale limbii germane, sau să nu doarmă o noapte, ori zece, cînd copilul era amenințat de pericolele tezei de algebră, să-i știe temerile și să-i ghicească dorințele" (*Zilele care au plecat*, București, 1969, p. 9).

Faptele pe care ni le înfățișează Puia Florica Rebreanu aduc, de multe ori, argumente în plus pentru aprecierea și interpretarea de valoare a operei scriitorului. De pildă, e prețioasă precizarea că, în perioada concepерii romanelor *Ion* și *Pădurea spînzuraților*, „problemele teatrului erau în miezul convorbirilor" și că „trăia intens în universul scenei, cu o înflăcărare care nu lăsa nici pe departe să bănuiască cineva că în sertare se adună foi multe de proză și mai puțin de teatru" (*op. cit.*, p. 64).

Este mai mult decît o sugestie în direcția stucturii dramatice a prozei rebreniste. Cîteva pagini mai departe, avem a remarca un pasaj relevant referitor la resorturile interioare ale primei vizite în Transilvania de după primul război mondial, în vara anului 1919:

„Mai tîrziu aveam să înțeleg că datoria tatei era și o nevoie de scriitor. Romanul *Ion*, la care gîndea fără încetare, îi cerea și o reîmprospătare directă a peisajului de care era despărțit de zece ani și în care se mișcau eroii săi, dar îi și crease necesitatea unei descărcări de sensibilitate, acumulată în anii de conviețuire interioară, închipuită și adevărată în același timp, cu pămîntul și realitățile Transilvaniei. O parte din nuvelele publicate, apoi *Ion*, *Catastrofa*, *Pădurea spînzuraților*, la care lucra sau pe care le avea în vedere, îi constituiseră un univers transilvănean intim, tot atît de real ca și acela bucureștean, în care trăia intens cronicarul dramatic și gazetarul" (*ibidem*, p. 66).

Alte ori, observația Puiei Florica Rebreanu este așa de penetrantă și originală, încît șochează pe oricine e obișnuit cu exegeza de pînă acum a operei marelui romancier. Pornind de la apropierile care se fac între personajul Titu Herdelea și Liviu Rebreanu însuși, autoarea menționează: „Analogiile dintre propria sa persoană și lumea înfățișată de el și personajele sale pot fi uneori clarificate mai curînd prin constraste, decît prin paralelisme. Tata nu se multiplica pe sine în eroii cărților sale; am credința că, mai curînd, se distanța, se elibera definitiv de anumite ipostaze, de anumite întruchipări, posibile oricărui om, în principiu, dar respinse cu totul de la propria persoană. Astfel de ipostaze sînt cea a lui Ion al Glanetașului, cea a lui Apostol Bologa, cea a lui Toma Novac din *Adam și Eva*, sau a doctorului Ursu din *Ciuleandra*. Am în vedere în primul rînd felul cum se mistuie fiecare din aceștia — și nu sînt singurii în romanele și nuvelele sale — pradă cîte unei patimi oarbe, cîte unei veritabile «vini tragice» din familia celor atît de cunoscute în operele clasicismului" (p. 105). În continuare, Puia Florica Rebreanu se întoarce cu modestie la rosturile ei de biografă, deși „aventura" critică întreprinsă e de mare finețe:

„Postura clasică a realistului Rebreanu! Am ajuns fără voia mea, prin această formulare, atît de departe în teritoriul stăpînit cu autoritate de critica literară, încît trebuie să pun capăt chiar aici îndrăznelii mele de exegetă, pentru a mă întoarce la îndatorirea de biografă, consemnînd în continuare drumul unui scriitor către locurile care i-au nutrit imaginația" (p. 105).

Cartea Puiei Florica Rebreanu este extrem de interesantă și pentru materialul bogat documentar și de viață absolut nou pe care-l comunică. Ca unul care de mai mulți ani răscolesc mapele cu hîrtiile rămase de la scriitor, păstrate în diverse fonduri, îmi dau seama de

cîte lucruri noi am luat cunoştiinţă abia acum. Am aflat, de pildă, că un exemplar manuscris al piesei *Ostînda* există acasă la familia scriitorului, într-o „ladă de fier", „împreună cu alte pagini scrise, documente şi obiecte lăsate de el" (p. 152). Am luat cunoştinţă pentru prima oară că, în timpul călătoriei în ţinutul Năsăudului din vara anului 1922, Liviu Rebreanu a însemnat într-un caiet impresii numeroase. S-a pierdut oare acest caiet? Menţiunea Puiei Florica Rebreanu este într-un anume sens o invitaţie de a identifica aceste preţioase file care poate că însăilau proiectul unui nou roman. De cîteva ori, se dau indicaţii unde anume se găsesc unele documente, dacă ele sînt în păstrarea familiei sau în fondurile publice. Este cazul scrisorilor lui Emil Rebreanu către fratele său, păstrate de cei însărcinaţi cu păstrarea lor. În fine, autoarea volumului *Zilele care au plecat* face o adevărată risipă de citate din scrisorile adresate ei de către tatăl său, care vor completa, în mod incontestabil, informaţia viitorilor exegeţi. Întrebarea este acum dacă n-ar trebui ca, după valorificarea lor în cartea pe care o recenzăm, aceste scrisori să intre în păstrarea Secţiei de manuscrise a Bibliotecii Academiei, pentru că un biograf trebuie să cunoască totul, nu pentru a da în vileag pentru amatorii de senzaţii „intimităţi", ci pentru a nu lăsa necercetat nici un ungher al vieţii scriitorului — care de acum aparţine publicului larg de cititori şi iubitori ai operei lui. Informaţii utile sînt şi cele care vorbesc de biblioteca scriitorului — care va proba o dată că Rebreanu nu este numai un talent nativ, ci şi un om de întinsă cultură — de marile şi micile lui pasiuni, de migala şi seriozitatea în tot ce întreprindea etc.

Dar cea mai preţioasă comunicare pe care ne-o face fiica scriitorului este că Rebreanu a lăsat un număr apreciabil de însemnări personale, din care se şi citează uneori în volumul pe care-l analizăm. Unele indicaţii în această privinţă le dăduse însăşi doamna Fanny Rebreanu, în cartea sa din 1963, dar părerile erau contradictorii: unii susţineau că există un jurnal al scriitorului, alţii negau această ideie. Indiferent cum vom numi aceste file, Puia Rebreanu afirmă în cartea ei existenţa acestui preţios document, fără cercetarea căruia orice exeget îşi va simţi informaţia ciuntită. Într-o scrisoare către redacţia revistei „Tribuna" (XV, 1971, nr. 4 (731), 28 ianuarie, p. 14) soţia şi fiica marelui prozator dau lămuriri mai ample asupra acestor note şi asupra clauzei testamentare pe care însuşi scriitorul a impus-o.

Despre importanţa unei corespondenţe şi a „lecturii documentelor" în general, se pronunţă însuşi L. Rebreanu într-o scrisoare din 4 februarie 1936 către I. E. Torouţiu: „Faci un serviciu nepreţuit, scumpe domnule Torouţiu, literaturii româneşti prin publicarea acestor atît de edificatoare şi interesante corespondenţe. E o istorie vie a literaturii noastre în care trăiesc înşişi cei ce au creat-o. Chiar cele mai mici amănunte din viaţa scriitorilor luminează într-un fel creaţia lor. Şi asta nu poate să nu intereseze în cel mai înalt grad pe criticii şi istoricii literari. Cu toate că lectura documentelor interesează chiar pe ultimul iubitor de literatură românească inteligent". De pe această poziţie, dorim publicarea sau punerea în circulaţie publică a tuturor filelor lăsate de scriitor, aşa cum de altfel doamnele Fanny şi Puia Rebreanu au făcut-o cu multe documente.

Cu totul aparte, întîlnite foarte rar în cărţi de acest gen, ni se par însemnările din ultima parte (*Începe să se întunece*) a cărţii fiicei scriitorului. E un capitol deosebit, scris cu sîngele rece al unui bărbat, e o descripţie aproape de fişă medicală a bolii cu evoluţia ei şi apoi a morţii. Puia Florica Rebreanu precizează că urmează notele unui jurnal ţinut de ea însăşi: „Cititorul este înştiinţat că rîndurile de mai jos se alcătuiesc nu ca aduceri aminte sau nu în primul rînd ca aduceri aminte. Ele reconstituie faptele petrecute cu ajutorul jurnalului ţinut atunci şi de autoarea acestei cărţi, cu o stăruinţă, cu o exacticitate care însemnau ele însele descărcarea unei grele poveri interioare şi a unor frămîntări şi presimţiri ce nu puteau fi mult timp sugrumate. Nici nu transcriu aidoma din caietul acelei veri tulburate, care avea să sfîrşească pentru casa noastră cu o tragedie.

Cuvintele reproduse din jurnal — care sînt cele mai multe — şi acelea ivite acum din negura timpului scurs se amestecă între ele nu după trebuinţele literaturii, ci după porunca

adevărului. Anii care au trecut au stabilit adevăratele proporții ale tuturor întîmplărilor și le-au întregit contururile, pe care atunci nu le vedeam întotdeauna exact, însă care nici n-aveau cum să fie reînviate azi fără ajutorul caietului de acum aproape un sfert de veac'' (p. 340—341).

Spuneam la începutul recenziei noastre că am dori să disociem cartea Puiei Florica Rebreanu de volumele de ,,amintiri'', ce se scriu într-o proporție îngrijorătoare despre scriitorii mari. Volumul de față este, în primul rînd, un *document* autentic. Fiica scriitorului a observat cu justețe : ,,Despre Liviu Rebreanu poate cititorii de odinioară și de azi și-au construit o imagine nu în totul aidoma înfățișării și structurii lui adevărate. *Scriitorul* le apare din unghiul realistului lucid, al observatorului rece de fapte și oameni'' (p. 8). Paginile volumului Puiei Florica Rebreanu își propun ,,să încerce înlocuirea unei aparențe cu o realitate'' (p. 8). Componenta lirică a romancierului realist obiectiv, pe care ne-o propune autoarea cărții *Zilele care au plecat*, va aduce argumente și îndemn celor ce stăruie să descifreze în ce constă modernitatea prozei lui Liviu Rebreanu.

Stancu Ilin

GEORGE MUNTEAN, *Cercetări literare*

Dacă un G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu sau Șerban Cioculescu sînt greu de conceput, în procesul de evoluție al criticii românești, fără precedentul existenței lui E. Lovinescu, cu care se configurează la noi un nou stil de percepție estetică și un limbaj critic de o proprietate eminamente modernă în aplicările sale la obiect, ne este dat a constata că mulți dintre cei mai reprezentativi critici și istorici literari de astăzi, mai tineri sau de vîrstă medie, la rîndul lor, nu pot să fie înțeleși pe deplin fără o raportare la G. Călinescu, caz genial de critic literar total, cu care cultura noastră își atinge rafinamentul maturității în materia genului. Nu trebuie să se creadă însă cumva că ar fi vorba de simple manifestări mimetice, în măsură să lase impresia unui fenomen de epigonism. Dimpotrivă, efervescența creatoare, care se face simțită din plin, de un număr de ani încoace, în domeniul criticii și al istoriei literare românești, își are în spiritul călinescian o sursă de binevenite incitații, ducînd la lucrări exegetice pline de îndrăzneală, cu rezultate dintre cele mai interesante, pînă a da genului critic, în zilele noastre, o ținută intelectuală cu totul remarcabilă, față de care literatura beletristică, de elaborare concomitentă, se întîmplă adesea să rămînă în urmă ca nivel general de realizare. În cuprinsul familiei, extrem de diversificate, a descendenților critici ai lui G. Călinescu, cu exponenți nu o dată deosebiți între ei pînă la opoziție, intră deopotrivă Alexandru Piru și Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceanu și Mihail Petroveanu, Dumitru Micu și Nicolae Manolescu, Geo Șerban și chiar un aparent anticălinescian ca Ion Negoițescu, precum și cîțiva dintre cercetătorii formați de maestru, ca director al Institutului de istorie și teorie literară al Academiei, în epoca ultimului său deceniu de viață, de la Marin Bucur și Cornelia Ștefănescu la Al. Săndulescu și George Muntean. Mai mult, se observă că pînă și unii critici care se revendică prin structura intelectuală de la Tudor Vianu (Matei Călinescu) sau care par a tinde să-și găsească un spirit tutelar în E. Lovinescu (Eugen Simion) sau în G. Ibrăileanu (Mihai Ungheanu) nu rămîn neînsumabili descendenței călinesciene.

Între volumele de studii cu problematică istorico-literară, apărute de cîțiva ani încoace, nu încape îndoială că acela al lui George Muntean, *Cercetări literare*, constituie unul dintre cele mai fericite exemple de cum poate să fie continuat, cu inteligență personală, modul de investigație speculativă inițiat de G. Călinescu. Înzestrat cu o vie curiozitate intelectuală,

autorul ni se relevă din contribuțiile sale de exeget ca un spirit solicitat deopotrivă de domeniul esteticii în general (*O perspectivă asupra sistematizării artelor*), de unele forme de manifestare ale literaturii populare (*Paremiologie, Meșterul Manole — lectură experimentală, Folclor meșteșugăresc francez*), de teme de sociologie literară (*Lumea meseriilor în opera lui I. L. Caragiale*), de anumite coordonate din viziunea unor mari scriitori români (*Mihail Sadoveanu, poet al istoriei naturale, G. Călinescu — vocația teatrului, G. Călinescu și artele*) sau, în sfîrșit, de mici descoperiri arhivistice în măsură a interesa istoria noastră literară (*Un cronicar necunoscut, Eminescu în lumina unor documente noi*). Strîns aplicat la obiect, cu o documentare bogat-semnificativă, fără nici o urmă de pedantism didactic, George Muntean abordează totul cu o seriozitate dezinvoltă care face ca demersul său critic să aibă totdeauna o greutate plină de grație. Cercetătorul în care se ascunde un eseist de o mare libertate de spirit, își manifestă capacitatea disociativă cu fiecare prilej, izbutind să spună ceva substanțial nou, în observații analitice revelatoare, nu numai pe subiecte tratate de el pentru prima oară la noi, cum ar fi bunăoară *Folclorul meșteșugăresc francez* sau *G. Călinescu și artele*, dar chiar și în legătură cu subiecte despre care am fi fost tentați a crede că s-a spus pînă acum tot ceea ce era esențial, ca în cazul *Paremiologiei*, a *Lecturii experimentale a meșterului Manole* sau al lui *Mihai Sadoveanu, poet al istoriei naturale*. Fără a forța vreodată adevărul lucrurilor într-un sens arbitrar, din dorința originalității cu orice preț, cum se întîmplă uneori atîtor critici de descendență călinesciană, adepți ai așa-zisei interpretări creatoare, George Muntean îndrăznește să vină cu un punct de vedere propriu în tot ceea ce urmărește să valorifice în exegezele sale, punct de vedere susținut cu o încîntătoare vervă a demonstrației. În actul examenului critic, întreprins cu o sagacitate imperturbabilă de un adevărat voluptuos al cercetării literare, stilul autorului este străin de orice uscăciune factologică, dar totodată și de orice accente emfatice de lirism impresionist. Acuitatea percepției își găsește la George Muntean o fulgurantă adecvare în expresie, generînd adesea formulări memorabile. Spre exemplificare, iată cîteva desprinse din cuprinsul admirabilului studiu *Mihail Sadoveanu,poet al istoriei naturale*: „O creștere nemaivăzută a vieții pe moarte, o împletire statornică a celor două laturi externe ale existenței, un duh vital neogoit dau adesea paginii sadoveniene o vibrație și o densitate proaspătă de parcă ar fi scris-o mîna lui Adam însuși, mirat de ce-i văd ochii ... Sadoveanu nu va miza pe pitorescul uneori supraabundent al « Cărților junglei » ale lui Kipling, pe analogia temperamentală dintre om și fiare în genere, pe extraordinar, ci, dimpotrivă, totul sau aproape totul e la marele nostru rapsod ordinar, elementar, firesc, și numai capacitatea de a ne revela această lume, această latură a existenței, e extraordinară ... Sadoveanu nu e un botanist meticulos, un entomolog sau zoolog care caută individualități ori exemplare, el ne farmecă cu tipuri, cu priveliști întregi, cu spețe și neamuri în mișcare, cu felurite întruchipări ale existenței, avînd menirea și destinul lor. El vede biblic, epopeic, fiind în planul istoriei naturale un Tucidide și un Herodot, un cronicar înțelept ce vede lumea și mișcările ei în tiparele eternității ... Organizarea lumii vegetale, a naturii în genere, se aseamănă la el cu formele sociale vechi, și apele au împărății, dincolo de negură sînt țări, gîngăniile și păsările, peștii și celelalte viețuitoare se aleg neamuri, iepurii stau în sate, iar în Deltă, la un sobor rar al « neamurilor de sălbăticiuni aripate — de la lișiță pînă la lopătar », erau și « cele douăsprezece specii de gîște, și cele douăsprezece neamuri de rațe, și mierlele, și privighetorile, și ochiul boului „repetarea cifrei cu aer tainic și inițiatic dînd întregului niște dimensiuni ce-l trec aproape în sfera basmului''. Un asemenea mod de a scrie indică fără echivoc că G. Călinescu are printre exegeții literari de astăzi descendenți demni de el.

Dinu Pillat

SIMINA NOICA *Antologie lirică greacă* *

Ne aflăm în fața unei lucrări de mare interes cultural, a unei contribuții marcînd dată, și de natură a suscita numeroase probleme vrednice să fie relevate. „Contemporanul" din 5.I. 1971, prin condeiul avizat al lui Paul Anghel, reține în termeni laudativi — dar foarte judicioși — ideea că autoarea este o valoroasă elenistă, vădind deosebită competență în materie, pînă la a realiza un „punct de vedere filozofic-istoric nou".

De la bun început ne alăturăm considerațiilor lui Paul Anghel, pentru că autoarea unor excelente tălmăciri intenționale este la modul propriu o poetă, despre care s-a spus, și pe drept cuvînt: „Calitatea artistică a traducerilor o așază pe autoare sub zodia lirei". Simțim că este de datoria noastră a sublinia împrejurarea că erudita S. Noica dezvăluie aspecte inedite sau, în orice caz, în bună măsură *necunoscute publicului românesc*, modalitatea unor păreri profund originale despre marea creație lirică greacă.

Vom căuta să aprofundăm intențiile lucrării în cele ce urmează, începînd prin a remarca substanțialul studiu introductiv al autoarei. Aici ni se arată, printre multe altele, că *lirica* — la modul conceptual — se ivește abia în veacul I î.e.n., cu înțeles sensibil deosebit de accepția pe care o poate primi noțiunea astăzi. Punea alexandrinismul accent pe unele criterii formale și cu precădere *de ordin metric*, așa cum ni se arată la p.: 8 și 9. Dar socotim că nu va fi nepotrivit a face unele completări în cadrul recenziei noastre, avansînd aici un argument bunăoară, sugerat de docta contribuție filologică a lui Paul Vicaire: *Recherches sur les mots désignant la poésie et le poète dans l'oeuvre de Platon* (Paris, 1964, p. 122).

Există, o știm prea bine, în lirica veche a elementului melodic, a cărui etimologie ne duce, prin forța lucrurilor, la termenul elin *mèlos*: articulație, membru de frază muzicală. Este o condiție aproape totdeauna indispensabilă lirismului, iar acest element melodic (în care constă) este o convenție, de origină fie tracă fie egipteană. Ultima ipoteză o întîlnim chiar în „egiptomania" lui Platon, și anume într-a doua carte a *Legilor*. (II, 657 B). Maestrul lui Aristotel ne împărtășește observația cum că sînt limbaje — Platon le spune: poièmata —, incantatorii, la care intervine ca să releveze o anumită magie a verbului enigmaticul *mèlos*.

Paul Vicaire demonstrează că nu este neapărat nevoie de un „element muzical propriu zis": o rostire magică, atribuită în *Legile* incantațiilor lui Isis, comportă doar *limbajul* „ascultînd de *anumite convenții*". Vedem așadar un venerabil simbolism, datorat străvechilor obîrșii. Și poate că el ar explica unele puncte obscure, din ceea ce s-a putut numi „iraționalismul" vechii lirici grecești. Oricum, trebuie să contăm pe un indiscutabil *caracter formal*, la care s-ar reduce mult dezbătuta *vrajă* incantatorie.

Din prefața și sumarul volumului, care ne preocupă în considerațiile de față, înțelegem că autoarea interesantei antologii își propune o largă viziune de prezentare a lirismului elin, căci urmărește — în intervalul celor treisprezece veacuri luate în considerare — aproape cincizeci de nume ilustre. Pornește de la un punct de vedere al actualității, perspectivă în care își tratează materia. Sînt prezentate atîtea crîmpeie lirice într-o concepere a lor nu numai modernă privind poezia, dar franceză (poezie = *lirism*!) și, am zice, croceană. În mod deliberat, sînt reținute multe materiale ce nu se încadrează în conceptul antic de lirism, dar nici în ceea ce sîntem deprinși astăzi a socoti viziune lirică, adică subiectivitatea unor *puternice simțăminte personale*.

Ni s-ar părea că perspectiva Siminei Noica ar fi a unor vaste simboluri claudeliene. Și ne îndreptățesc în susținerea noastră mai ales sistematicele prezentări ale fiecărui autor interpretat în frumoasele tălmăciri — *intenționale*, cum am mai spus. Deși traducerile caută

* Edit. Univers, 1970.

o anume obscuritate modernizantă, autoarea comentariilor ne pune la îndemînă o serie de lămuriri cît se poate de convingătoare. În aproape șase mii de versuri, desfășurate somptuos și cu o *mare tehnică* a prezentării, avem explicații subtile; dar poate că mai lipsesc unele elemente ...

La o altă ediție, Simina Noica va trebui să reflecteze cu seriozitate a-și lărgi sumarul. Vom menționa doar un poet care se integrează perfect concepției despre lirică a recentei antologii. Este vorba de misteriosul *și ultramodernul* poet alexandrin Lykophron, pentru care sîntem convinși că lectorii mai rafinați i-ar fi recunoscători Siminei Noica. Dar, ca să fim drepți, nici așa nu ne prea putem plînge de lipsa de comprehensiune a volumului antologic, ce ne oferă attea surprize plăcute, depășind cu mult posibilitățile de orientare actuală în materie de lirism grec.

Ne îngăduim, totuși, să amintim că *Anthologie de la poésie grecque* a lui Robert Brasillach (publicată în *Livre de poche*, Paris, 1950), ne înfățișează pe Lykophron ca pe un strămoș al lui Góngora și al lui Mallarmé, dar cu ce substanță! Tonul profetic al poemului *Alexandra*, din veacul al III-lea î.e.n., ni-l zugrăvește cu multă subiectivitate și un anume „expresionism" pe Alexandros (= Paris), feciorul lui Priam, în perspectiva profetesei Cassandra, pe care nimeni nu trebuia s-o creadă dar care niciodată nu se înșela ...

Paris, acolo, este comparat — printre multe alte asemuiri — cu o torță pustiitoare; iar Lykophron depășește nu rare ori cutremurătoarea putere de sugestie a unui Eschil, privit cel puțin în perspectiva zilelor noastre. Următorul crîmpei din tălmăcirea Robert Brasillach, în verset claudelian, va fi — sperăm — pe deplin edificatoare:

Voici qui va t'affliger ô mon pauvre coeur
qui va te mordre comme le plus grand des malheurs
l'aigle noir emplumé et ailé à l'oeil de lion aux terribles serres
il va laisser l'empreinte de ses ailes sur la terre
et ce sera une ornière par une course ronde creusée
pareille au large sillon mené par le bouvier
il va pousser de son gosier un cri de triomphe terrible et solitaire
après avoir enlevé le mieux aimé de mes frères ...

★

Despre ermeticul Pindar, filologul american Gilbert Norwood a putut susține acum un sfert de veac cum că ar fi primul poet al lumii care (după o vorbă a lui Valéry!) poartă un critic în sine, căci fără îndoială este cel puțin conștient de psihologia creației. Astăzi însă știm că tot un mare liric al grecilor, dar ceva mai vîrstnic, — poate și mai abscons, într-un anume sens — s-a autoanalizat, atribuind verbului *poiein* (= a face) metafora creației literare, care ne-a adus termenii de: *poet, poem, poezie.*

Theognis din Megara notează, în augustele-i stihuri, ideea că un interpret și slujitor al Muzelor va trebui să năzuiască — „mòsthai", cu etimologie populară care trimite la Muze! — a cunoaște și a „deslușì" pe ascultătorii săi, „creînd" totodată lucruri ce vor fi un *ecou sonor* al vremii sale, așa cum spunea acum aproape un veac și jumătate Victor Hugo.

Cel mai recent comentator, editor și tălmăcitor francez al lui Theognis, Jean Carrière, (Paris 1948), explică vestitul vers 771 al *Sentințelor* amintind de întreita misiune a unui poet care este și un artist și un **gînditor**. După Theognis, el exprimă această misiune prin următoarele trei cuvinte: „chercher, instruire, **composer**". Iar noi vom afirma că datorăm unui liric din vechea Eladă o impresionantă definiție a poeziei, cea mai veche — după știința noastră.

Ne-a părut rău că Simina Noica nu s-a gîndit să traducă și acest context, de psihologie a creației; dar vom spune că a redat foarte bine numeroasele sale ilustrări din *Sentințe*. Sînt celebre, bunăoară, stihurile 499—502. Ele au mai fost traduse și de Ștefan Bez-

dechi. Ce diferență între S. Noica și încercările, lipsite de suflu poetic, de acum mai bine de patruzeci de ani! Într-un înțeles limitat, versiunea Bezdechi nu este infidelă. Dar cînd ne gîndim la ideea originalului că numai un „om ales" știe să înfrunte urmările distrugătoare și înjositoare ale băuturii, că, el doar, poate ține dreapta cumpănă a judecății și cînd bea ... Ni se înfățișează, parcă, imaginea lui Socrate din *Banchetul* platonic, unde, cu toate că băuse din plin — și pînă în zorii zilei! — , el se arată atît de nobil și plin de măreție: „L'homme qui n'est que sage ou sensé ne sait pas toujours se garder de l'ivresse". Și acum tălmăcirea lui Ștefan Bezdechi:

Aurul și-argintul'n para focului poți a-l cunoaște,
Pe cînd vinul ne arată firea orișicărui om,
Oricît ar fi de cuminte, căci pe cel peste măsură
Îndrăgit de băutură, vinul îl dă de rușine
Chiar dacă mai înainte a avut scaun la cap.

Pentru a respecta nuanța (de a cărei absență nu-l putem învinui, de bună seamă, pe Ștefan Bezdechi) noua interpretă, în metrul original de această dată, chinuiește puțin textul, dar ce mare este puterea de sugestie care ne recompensează. Originalitatea exegezei sale, posibilă și întru totul lăudabilă, constă în atenuarea lui „a ruși**na**", care devine „a împuți**na**" și „a-l face sfios", adică *a-i* dezvălui *lipsa de măreție*, înlăturînd aparențele înșelătoare și reducîndu-l pe om la ceea ce s-ar putea numi „condiția stării". De altfel corsetul distihului elegiac este respectat cu strictețe și totul este cuprins în aceste nobile și sentențioase *patru versuri*, care la Bezdechi, în ciuda facilității **versului modern**, devin cinci. La Simina Noica, ironia plină de amărăciune din ultimul termen — *sophòs*, care trimite la înțelesul străvechi al conceptului de sophìa: iscusință, **dibăcie**! — este conservată în mod notabil, căci după o întrerupere apare sublinierea: „*oricît* era de-nțelept". Cele patru versuri se prezintă astfel în antologia recentă:

Numai la foc cei destoinici încearcă și aur și-argintul,
Cugetul omului doar vinul îl poate vădi:
Cel cumpătat cînd se-ndeamnă să bea și cînd pierde măsura
E-mpuținat și sfios ... oricît era de-nțelept.

Obsesia comparației cu aurul — ca simbol al integrității, a lipsei de cusur *și a strălucirii* totodată — este vrednică de luat în seamă și în subiectivismul ermetismului grec. Ea ne apare foarte semnificativă la vehementul aristocrat ruinat care a fost Theogonis, cu întreaga strășnicie și înflăcărare *irațională* a stilului ce-l caracterizează, un stil inimitabil în primitivismul, redat foarte caracteristic de S. Noica, vădind enormele dificultăți de a-i transpune într-o limbă modernă pe grecii vechi:

Eu rămîn aur din cel mai curat.
Aurul nu-i întinat de rugină și nici nu-i umbrește
Luciul vreo pată: mereu scînteie teafăr și pur.

O cunoscută versiune engleză (T.F. Higham) traduce textualul „își are floarea — *ànthos*! — nestinată" prin: „nu desfigurează desăvîrșita-i floare (*perfect blom*)"; dar S. Noica merge la veritabilul înțeles etimologic de „vlagă" — și preferă înțelesul „perfecțiune" sau „**strălucire**", element *vital*, pe care grecul i-l atribuie nu rare ori, metaforic, florii! Vedem, prin urmare, cum se desfășoară acea *metempsihoză* care este autentica tălmăcire din elini, cum obișnuia s-o denumească U. Wilamowitz, prințul filologilor din ultimele două veacuri.

Conștiința dreaptă este și ea legată de ideea purității, care, se știe, avea să ducă la *kàtharsis*. Primul poet atenian, legiuitorul Solon, va exprima ideea acestei conștiințe drepte —

cam pe vremea lui Theognis din Megara —, tot în viltoarea unor lupte politice, şi tot sentenţios, dar poate şi mai poetic decît vehementul dorian, acesta din urmă lipsit de orice iniţiativă în ordinea practică.

Echilibrul moral al lui Solon se aliază cu firea-i întreprinzătoare; şi marele reformator social ştie să iasă din impas, ştie *îndeosebi să facă dreptate celor năpăstuiţi*! Este surprinzătoare formula stilului său eufemistic, preclasic. Recitindu-i versurile, s-ar părea că-l auzim chiar pe un om din vremea lui Pericle, de peste aproape un secol. Este locul să consemnăm aici părerea Siminei Noica, părere pe care o putem citi la p. 24:

„Prim reprezentant al spiritului atic într-o vreme în care Atena nu-şi atinsese încă maturitatea, omul acesta de o inteligenţă atît de mobilă şi de bine articulată, înzestrat totodată cu remarcabile însuşiri politice, a sfîrşit prin a fi socotit unul din cei şapte înţelepţi. Versurile sale de mare elevaţie civică şi morală, de adîncă pătrundere în structura morală a vremii, s-au impus peste veacuri. Iar sobrietatea şi eleganţa stilului solonian anunţă lumina şi grava simplitate a epocii clasice".

Un anume vers al lui Solon, pe care-l citim la sfîrşitul p. 29, spune că leguitorul n-a lăsat nici uneia din cele două taberi, cărora le-a fost adevărat arbitru, „biruinţa nedreaptă", ca să formulăm o traducere cît mai literală şi mai strictă. *Oxford Book of Greek Verse*, ediţia antologică bilingvă alcătuită de T.F. Higham şi C.M. Bowra (Oxford, 1966), ne spune — într-o versiune liberă pe care o semnează Higham:

„Zdravăna-mi pavăză a ferit amîndouă taberele deopotrivă şi n-a dat nici uneia izbînda nedreaptă". S. Noica obţine importante efecte literare, respectînd cu stricteţe distihul elegiac al poeziei gnomice. Ne facem o plăcută datorie să consemnăm aici că poetul Ion Bănuţă a pus foarte recentele sale confesiuni de activitate mai juvenilă („România literară", 11.II. 1971) sub semnul ultimului vers al lui Solon pe care-l vom cita, şi acesta în tălmăcirea Noica de care ne ocupăm:

„Aprig m-am tras cumpănind între tabere scutul puternic:
N-am vrut să-i las nimănui gloria războiului strîmb".

Credem că, prin comparare cu versiunea Bezdechi, cititorul îşi va da seama ce înseamnă vetustul în materie de tălmăcire grecească:

„Între cele două taberi stat-am ca un scut puternic
Nelăsînd pe nice una să învingă pe nedrept".

Lirismul atic este reprezentat în noua *Antologie* prin pagini excelente. Vom recomanda cititorului mai ales corurile din Sofocle şi din Aristofan, atît de elocvente pentru ilustrarea aticismului în lirica elină. Dar, sub raportul iraţionalului — pe care S. Noica pare a voi să-l pună în lumină —, sînt două reuşite importante în redarea patetismului euripideic, şi anume următoarele începuturi de cor:

„De-aş luneca-n străfundurile gliei!
Pe căi de nepătruns. De m-aş preface
O pasăre-aripată zeul! Sus, în stol,
M-aş ridica atunci pe malul mării,
Pînă la ţărmul adriatic..."
(*Hipolit*, 732 şi urm.)

„Zefir, zefir din larguri
Tu care porţi grăbite

Corăbiile prin hulă,
Unde-ai să-mi duci amarul?''
(*Hecuba*, 444 şi urm.)

★

Cît priveşte lirismul propriu-zis coral, redarea lui Simonide de Cèos şi a versurilor nepotului său atît de celebru — Bacchylides — ne impresionează în mod deosebit, cu toate că, inexplicabil, autoarea pare să-l minimalizeze pe cel din urmă, socotindu-l doar un „talent''. Dar Bacchylides este strălucitul precursor al dramei şi, mai ales, al *discursivităţii tragice*, S. Noica punîndu-l — de altminteri —, prin tălmăcirea sa interpretativă, într-o admirabilă lumină. Din *Odă catre Hieron* reproducem versurile finale, de natură să ne probeze că Bacchylides („privighetoarea din Cèos''), avea îndreptăţita încredere în victoriile sale poetice, cum şi conştiinţa geniului pe care au posedat-o întotdeauna exemplarele alese ale umanităţii:

„Cînd izbuteşti în viaţă,
Tăcerea nu-ţi aduce vreo podoabă.
Slăvit să fie dar pe drept cuvînt
Şi harul celui care-a fost numit
Privighetoarea-n Cèos:
Căci viersul lui ca mierea e de dulce''.

Lauda Păcii este o altă reuşită a Siminei Noica. Ea ne prilejuieşte o interesantă comparaţie cu tălmăcirea Blaga — poetul fiind sedus de frumuseţea versurilor lui Bacchylides. Dar alăturarea celor două exemplificări de mai jos va fi, credem, în favoarea celei mai recente tălmăciri, pentru că ţine seama de modalitatea greacă: mai articulată şi mai meşteşugită!

„S-a stins şi zvonul trîmbiţei de-aramă.
Nimic nu mai alungă dintre gene
Dulcele somn, în zori, cînd se-ncălzeşte
Fiorul din inimi. Desfătatele serbări
Împovărează uliţele. Se ridică
Imnul copiilor şi-mpräştie lumini''.
(S. Noica)

„A amuţit trompeta de aramă.
Nimic din gene nu alungă somnul
Chemat să-mprospăteze inima
Serbări senine înfloresc pe uliţi
Şi arde cîntecul, slăvind frumseţea''.
(L. Blaga)

Înţelegem, pînă la un punct, subestimarea lui Bacchylides, deoarece S. Noica se arată entuziasmată şi fermecată de rivalul aceluia, genialul Pindar, a cărui măreţie ea a pătruns-o. Autoarea pune însăşi *Antologia* sub semnul acestuia, reproducînd în greceşte — pe copertă — finalul *Pythicei a VIII-a*. Vom zăbovi, acum, examinînd aceste celebre versuri, redate minunat în limba noastră.

Ar fi nedrept să nu menţionăm aici că Simina Noica apare ca fiind o traducătoare ideală a lui Pindar. Gîndul ne poartă, pe această cale, s-o rugăm să tălmăcească în întregime pe „monarhul imnurilor'' (cum i s-a spus atît de nimerit!); şi se ştie că, nu prea de mult, Gilbert Norwood l-a considerat, cu destulă îndreptăţire, *cel mai timpuriu critic literar al Europei*.

Va fi nevoie, poate, să spunem că scandarea lui Pindar este foarte complicată. Pînă astăzi, ea este supusă feluritelor controverse. Totuşi, textul la care ne referim prezintă o mo-

dalitate ritmică mai simplă. Ca să poată fi *surprinsă eufonia* şi *sugestivitatea*, vom transcrie acest scurt fragment în litere latine şi vom marca numai accentele scandării :

Àll'hotan àigla diòsdotos èlthe,
làmpron phéngos epèstin àndron
kai mèilichos àion !

Textul integral al ultimei epode spune că, în ciuda nestatorniciei lucrurilor omeneşti, pentru omul activ Soarta poate fi şi generoasă. Dar este condiţionată acordarea prosperităţii de acel necesar respect faţă de legile imprescriptibile ale Justiţiei. Avem aici una din expresiile cele mai caracteristice ale unei mentalităţi arhaice, de tipul : Solon, Eschil sau *chiar Sofocle.*

Am socotit remarcabilă prin puterea de sugestie interpretarea (deşi veche de vreo sută şi douăzeci de ani) a vestitului elenist Jean-François Boissonade, pe care o reproducem : „Mais, quand nous vient la gloire, présent du ciel, un vif éclat l'accompagne, et l'existence n'est que douceur".

O adîncită monografie consacrată lui Pindar, a elveţianului Georges Méautis (apărută la Neuchâtel, în 1962 ; a se vedea îndeosebi p. 266 !) îl confirmă şi astăzi pe Boissonade, explicîndu-ne că omul — „umbră a visului" — nu va trebui să dispere, căci „vremea sorocită dăinuirii sale poate avea dulceaţă de miere (*mèilichos aiòn*), dacă vom şti să conlucrăm pentru binele al cărui rost astăzi ne scapă.

Ettore Romagnoli a tradus sfîrşitul crîmpeiului nostru : „fulgore *con vita soave* la irradiano".

Impresionantă pentru mişcarea lăuntrică a redării este şi formularea Franz Dornseiff (*Pindars Dichtung*, Leipzig, 1965) :

„Dann ist leuchtendes Licht bei den Männern und liebliche Zeit".

Cercetătorul interesat că cunoască valoarea exactă, filologică şi poetică, a tălmăcirii Siminei Noica este acum, sîntem încredinţaţi, în măsură să aprecieze *a opta Pythică* :

„Doar umbra unui vis
E omul.
Cînd scapără-n spre el vreo rază cerul,
Atuncea doar
— Sub licărul luminii —
Se bucură el de răstimpuri dulci".

★

Lirica greacă, în genere, aşa cum o concepe autoarea prezentei antologii, este constituită de intensitatea unor sentimente, învăluită uneori de *iraţionalitate*. Şi, totuşi, credem că iraţionalitatea nu a fost *dominanta sufletului grec.* El a încercat mereu, şi în tot chipul, să se obiectiveze prin abstragerea esenţei. Tendinţa spre obiectivitate — am vrea să-i spunem temperamentală ! — a vechilor elini s-a putut desfăşura pe multe planuri ale cugetării umane.

Antologia în discuţie este, se pare, construită şi absorbită de ideea subiectivării. Şi pe drept cuvînt. Nu vom putea contesta *locul comun*, esenţial, că marea civilizaţie greacă a fost de o neînchipuită complexitate. Apoi, este dreptul autoarei — atît de adîncită în subiectul său — la o anumită empatie, pe care o găsim (în cazul de faţă) sub toate raporturile lăudabilă. Amintim că Raymond Bayer a pus în evidenţă, cu mai puţin de cinsprezece ani în urmă, valoarea covîrşitoare filozofico-morală a interiorităţii vechii lirici eline, din veacurile VII—V, precursoare din multe puncte de vedere a lui Platon.

A fost aşadar fericită ideea Editurii Univers de a înfăţişa unui public larg o carte atît de instructivă cum este antologia de faţă, unde autoarea a ştiut şi a putut strînge o

cantitate apreciabilă de crîmpeie, stăpînite de marele suflu al poeziei lirice — atît de interesant pentru lumea noastră modernă. Ni se înfăţişează astfel lirica elină într-o vastă perspectivă, a momentelor ei esenţiale. Iar volumul antologic alcătuieşte o adevărată frescă.

Va mai trebui să precizăm că sînt prezente cele trei epoci ale umanismului grec, în tot ce au mai reprezentativ: austeritatea începuturilor de poezie lirică, entuziasmul unui lirism *conţinut şi obiectivat* al „clasicilor" pericleeni, dar mai ales „modernitatea" îndeajuns de necunoscută *şi de subiectivă* a elenismului şi a grecităţii tîrzii. Cu acestea din urmă autoarea excelentei antologii s-a simţit mai ales congeneră. Căci are la îndemînă resursele unei sensibilităţi poetice care, deşi bine strunită, este actuală.

O tînără elenistă care cunoaşte excelent greaca veche nu putea fi împedicată de atitudinea „prudentă", să abordeze domeniul liricii, tehniceşte vorbind, *mai mult decît dificil*! În adevăr, nici savanta proză grecească şi nici însăşi tragedia nu se pot compara cu acest spinos domeniu, a cărui stăpînire poate în schimb aduce strălucite dovezi ale meritului filologic şi ale unui real talent poetic.

Iată însuşirile autoarei, însuşiri ce reies limpede din recenta ei contribuţie la împlinirea unei autentice *culturi de limbă română*. Aceste însuşiri n-ar fi fost atît de netăgăduite dacă S. Noica se ocupa de un Tucidite, de un Euripide, de un Eschil, fie chiar de însuşi Pindar. Şi va trebui să mai spunem că unde a reuşit, cu multă strălucire, este acolo *unde a izbutit să surprindă* evoluţia celor trei epoci decisive din desfăşurarea lirismului elenic. Putem urmări, graţie Siminei Noica şi cel puţin cu mijloacele ceasului de faţă (în materie de tălmăciri), atît linia majoră, ascendentă, cît şi cea descendentă a poeziei greceşti.

Radu Hîncu

JAN KOTT, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru literatură universală, 1969

În bogata bibliografie critică despre cel mai mare dintre dramaturgi, cartea polonezului Jan Kott a surprins chiar şi cercurile teatrale cele mai avizate din Anglia. Reputatul regizor Peter Brook a scris o prefaţă entuziastă la versiunea engleză — care, din păcate, nu e reprodusă şi de ediţia românească. Se cuvine însă să subliniem de la început faptul că, dincolo de valoarea intrisecă a interpretării lui Jan Kott, existenţa însăşi a acestei critici, posibilitatea ei, este unul din fenomenele culturale cele mai interesante din Europa de după cel de-al doilea război mondial. Apariţia ei în Polonia nu este întîmplătoare; căci această naţiune este printre cele care au avut cel mai mult de suferit de pe urma acestui război oribil; iar după terminarea lui, ea a cunoscut o efervescenţă culturală, şi îndeosebi teatrală, dintre cele mai înnoitoare. Perioada imediat postbelică a constituit pentru polonezi un timp al descătuşărilor, al speranţelor, dar mai ales al vieţii, al unei trăiri intensive, în actualitate. Această optică existenţială, care ieşea din haosul oroarei şi năzuia puternic şi încert, a creat un climat cultural ardent şi înnoitor; totul a fost reinterpretat, revizuit, adoptat cu patimă sau respins cu vehemenţă, în funcţie de o trăire cît mai *în imediat*. Iar teatrul a fost primul care a suferit metamorfoza. „În punerea în scenă de la Cracovia, pe la sfîrşitul toamnei anului 1956, Hamlet nu citea decît ziare. Striga cît îl ţinea gura că «Danemarca e o închisoare» şi voia să lupte pentru o lume mai bună" (p. 71). „În 1958, la Casa de cultură din Varşovia, Jacek Woszczerowicz, împreună cu un grup de actori tineri, a jucat cîteva scene din *Richard al III-lea*. Sala era ticsită de public. Mica insulă a estradei aproape că se pierdea în mulţime. Luminile erau obişnuite, nici un fel de recuzită. Woszczerowicz şi-a scos haina, era într-un pulover negru,

gros, cu gulerul răsfrînt care-i ajungea sub bărbie. Lady Anne era într-o rochie obișnuită. Bărbatul în pulover negru îi ucisese tatăl și soțul. Acum îi cerea să se culce cu el'' (p. 58).

Personalitatea critică a lui Jan Kott se formează în această atmosferă culturală, în această lume înnoitoare; ea este structural bazată și orientată astfel. ,,Pentru șase generații de critici — scrie Jan Kott — de la Wiliam Hazbitt pînă la John Dover Wilson, trăinicia lumii nu trezea nici cele mai mici îndoieli. Și poate de aceea ei vedeau în *Furtuna* o operă arcadiană. Pentru noi în monologul lui Prospero se aud tonurile *Apocalipsului*, dar nu ale *Apocalipsului* poetic al romanticilor, ci al *Apocalipsului* exploziilor nucleare și al ciupercii atomice'' (p. 313—314). Această largă interpretare directă, actuală, a pieselor lui Shakespeare i-a oferit criticului polonez sugestia unor sensuri noi, printr-o permanentă raportare, chiar în alte spectacole shakespeareene, văzute mai de mult sau mai apoi — precum spectacolul lui Leopold Jessner cu *Richard al III-lea* la ,,Schaupsielhaus'' din Berlin, filmele lui Lawrence Olivier (*Henric al V-lea, Hamlet, Richard al III-lea*) sau înscenările lui Peter Brook (*Titus Andronicus*)

Aci este de altfel și izvorul ideilor noi și temerare pe care Jan Kott le extrage din opera lui Shakespeare. Criticul a parcurs *întreaga operă* shakespeareeană, confruntîndu-și emoțiile cu *întreaga exegeză*; judecățile lui sînt unitare, sintetice, raportînd fiecare piesă la toate celelalte, urmărind întruchiparea ideilor generale într-o anume piesă, încercînd să înțeleagă personalitatea genialului dramaturg în toate conexiunile sale. Astfel, ,,*Richard al III-lea* ne călăuzește spre înțelegerea lui *Hamlet* ca dramă politică și, invers, *Richard*, interpretat prin intermediul lui *Hamlet*, devine drama filozofică a contradicției între ordinea morală și ordinea comportamentului practic'' (p. 39). Mai mult, chiar *sonetele* pot fi considerate un ,,prolog al aspectelor erotice ale comediilor din prima perioadă'', *detectînd* în ele o ,,acțiune dramatică — îndoita trădare, din partea tînărului și din partea femeii — sau mai degrabă imposibilitatea de a alege, între tînăr și femeie, granița șovăielnică dintre prietenie și iubire, fascinația exercitată de frumos sub orice formă, universalitatea dorinței ce nu poate fi nici stăpînită și nici mărginită la un singur sex'' (p. 235—236).

Dar astfel de interpretări critice s-au mai făcut, și Jan Kott însuși citează destule în subsolurile cărții sale. Criticul polonez merge însă mai departe — și aci stă originalitatea întreprinderii sale temerare. Mai întîi el se consideră un spectator la reprezentațiile de la ,,Globe Theatre'', amuzîndu-se să ghicească ,,cheia'' piesei, aluziile la oameni și fapte contemporane, dincolo de metafore, mituri, generalizări. Apoi, la sfîrșit, cînd realizează că ,,Shakespeare este întocmai ca lumea sau ca viața însăși'' (p. 13), că în el se găsește *totul* și se poate selecta orice, Jan Kott inversează situația, considerîndu-l pe Shakespeare un autor contemporan nouă, în opera căruia, dincolo de metafore, mituri, generalizări, trebuie să vedem oameni și evenimente actuale. Și astfel, în anume scene întunecate din *Richard al III-lea* vom deslușI ,,bezna ocupației naziste, noaptea lagărelor de concentrare, noaptea masacrelor politice, momentul groaznic în care toate normele morale se prăbușesc, cînd victima devine la rîndul ei călău și călăul victimă'' (p. 50). Tot așa Titania din *Visul unei nopți de vară* poate fi oricînd întîlnită la Paris ,,pe rue de la Harpe sau pe rue Huchette'' sub chipul unei ,,fete zvelte, gingașă și bălaie, cu picioarele și brațele lungi, asemănătoare copilelor scandinave, mergînd strîns alăturată de vreun negru cu chipul cenușiu sau chiar atît de întunecat, încît abia mai poate fi deslușit prin noapte'' (p. 219).

Evident am dat aici cele *două* exemple care merg cu îndrăzneala interpretării pînă la exagerare. Majoritatea similitudinilor lui Jan Kott sînt însă dintre cele mai subtile și bogate în sugestii pentru o înțelegere actuală a lui Shakespeare. Căci aceasta este pasiunea care a închegat cartea de față: ,,Este important doar un singur lucru — conchide într-un loc autorul — : ca prin intermediul textului shakespeareean să ajungem la *experiența contemporană*, la neliniștea noastră și la sensibilitatea noastră'' (p. 62). Cît privește justificarea unei astfel de viziuni asupra operei lui Shakespeare, criticul o găsește în chiar caracterul ei de ,,scenariu'',

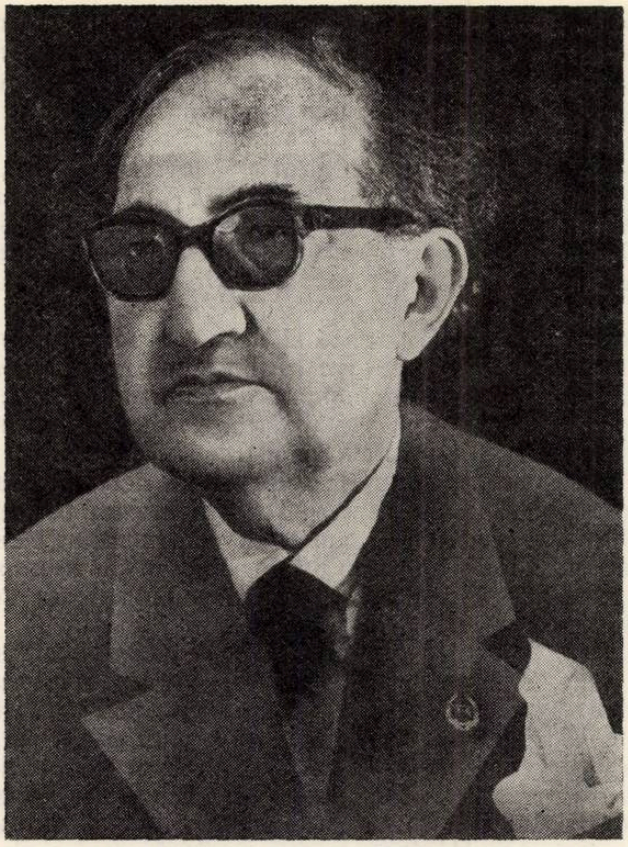
de operă depășind prin proporție convenționalitatea teatrului, necesitînd deci, mai ales în spectacolul contemporan, intervenția regizorului. „*Hamlet* — argumentează Jan Kott — nu poate fi jucat în întregime fiindcă ar dura aproape 6 ore. Trebuie ales, trebuie scurtat și tăiat. Poate fi jucat doar unul din Hamleții latenți care există în această *supraoperă*; și acesta va fi totdeauna un *Hamlet* mai sărac decît cel shakespeareean, dar totodată el poate fi și un *Hamlet* îmbogățit de contemporaneitatea noastră" (p. 61—62).

Credem însă că această interpretare *de conținut* a criticului polonez i-a fost încurajată și de *forma* modernă a spectacolelor shakespeareene de după război — îndeosebi de filmele lui Lawrence Olivier *Henric al V-lea* și *Richard al III-lea*. „Shakespeare al epocii noastre a fost pentru prima oară înfățișat în film" (p. 337) scrie Jan Kott, stabilind și o interesantă paralelă originară: „Geneza tragediei elizabetane a fost foarte asemănătoare cu nașterea filmului" (vezi p. 338 și urm.). Aceasta cu atît mai mult cu cît, mai tîrziu, și Peter Brook, în remarcabilele sale spectacole shakespeareene, „introduce convențiile filmului în teatru" (p. 341). Dar, în definitiv, oricare ar fi căile pe care criticul ajunge la viziunea unui Shakespeare „contemporan al nostru", importantă este orînduirea întregii opere shakespeareene în jurul cîtorva teme fundamentale, pe principiul mai demult descoperit al „analogiei duble, triple sau cvadruple, care repetă aceeași temă principală, ca într-un sistem de oglinzi concave și convexe, care reflectă, măresc și parodiază aceeași situație" (p. 295), accedînd astfel la ideile filozofice ale dramaturgului; și mai importantă încă este asemănarea pe care Jan Kott o stabilește între universul acestei opere și lumea în care trăim noi. „Admir în tragedia shakespeareeană — scrie criticul încă de la primele pagini — măreția acestor clipe cînd tragedia este dintr-o dată proiectată în cotidian" (p. 30); pentru ca, în altă parte, în analiză, să constate că „formulele prin care Machbeth încearcă să se definească pe sine sînt surprinzător de asemănătoare cu limbajul existențialiștilor" (p. 92); iar „Othello, ca și regele Lear, ca și Machbeth în ultima lui scenă, s-a trezit dintr-o dată în împărăția absurdului" (p. 114). Comparațiile cu arta contemporană sînt multiple și bine argumentate, ele referă des la Brecht, Dürrenmatt, Beckett, Genet ș.a., uneori chiar într-un mod neașteptat, găsind de exemplu că „unele scene din *Cum vă place* sînt mai tari decît Genet, întocmai cum grupul celor patru nebuni, reali sau simulați, din actul al treilea al *Regelui Lear*, este mai tare decît Beckett" (p. 264).

Însă, în ultimă analiză, substanța originalității acestei cărți autorul o datorează tot fenomenului teatral contemporan din patria sa, în speță reactualizării, reînnoirii și generalizării pînă la a deveni aproape un specific a conceptului de *grotesc* — echivalent estetic al unei atitudini existențiale de superioritate în fața vieții, în care tragedia s-a banalizat prin prea deasă repetare și s-a depreciat prin ambiguitatea sau lipsa de finalitate. „Grotescul — teoretizează criticul polonez — este vechea tragedie scrisă din nou și altfel ... Înfrîngerea eroului tragic este confirmarea și recunoașterea absolutului, în vreme ce înfrîngerea personajului unei piese grotești constituie o batjocură și o desacralizare a absolutului, rezumîndu-se la înlocuirea absolutului cu un mecanism orb, cu un fel de automat. În ultimă instanță, tragedia reprezintă o judecată asupra soartei omenești, o măsură a absolutului. Grotescul este critica absolutului în numele precarei experiențe omenești. De aceea, tragedia duce la *catharsis*, în vreme ce grotescul nu oferă nici un fel de mîngîiere" (p. 129).

Vom conchide spunînd că valoarea analizelor lui Jan Kott rezidă, de fapt, în sensul ambivalent al criticii sale, în confruntarea permanentă a artei cu realitatea: o operă de artă din trecut e judecată după adevărurile vieții actuale, acest adevăr ordonează existența pe coordonatele istoriei; arta e simțită ca istorie, viața e privită *sub specie aeternitatis*.

Marcel Duță



PERPESSICIUS

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de științe sociale și politice și Prezidiul acestei Academii se alătură doliului unanim al literelor românești care au pierdut pe unul din cei mai aleși slujitori, după o exemplară și distinsă muncă creatoare de aproape șase decenii. Perpessicius a pășit în incinta Institutului în 1953 ca „director de secție", cum se spunea atunci, a înlocuit un scurt răstimp pe G. Călinescu, îmbolnăvit, și a continuat apoi să lucreze aci cîțiva ani, pînă ce a fost numit directorul Bibliotecii Academiei, unde, deasemeni, n-a stăruit.

Domeniul în care a slujit Institutul și cercetarea științifică românească a fost cel al folcloristicii și al istoriei ei naționale, pregătind și dezvoltînd comunicări la Academie, ca cele despre Iordache Golescu și Lazăr Șeineanu. Perpessicius se încadra deci muncii noastre, după aproape patru decenii de necurmată activitate ca bibliograf, cronicar și critic literar, istoric literar și editor. Apăruseră mai demult o bună parte a

seriei de *Mențiuni critice*, *Antologia poeților de azi*, repertoriul critic de la Chateaubriand la Mallarmé, eminenta ediție a operei lui Matei I. L. Caragiale, cu subtilul studiu introductiv și, mai presus de toate, primele volume ale *Operelor* lui Eminescu, ce vor constitui totdeauna fapta sa nemuritoare.

Cercetătorii Institutului „G. Călinescu" aveau, așadar, în fața lor, privelișteа pilduitoare, închegată în roade, a unei strădanii fără preget, de rară calitate și prestigiu. Perpessicius întrupa pentru tinerii studioși pe omul bibliotecii, pe bibliograf și pe bibliofil totdeodată, pe cercetătorul de manuscrise a căror lectură îi făurea satisfacțiile alese ale unui benedictin.

Cultura îi era vastă și variată și se înălța pe schelele clasicismului latin spre orizonturile moderne ale simbolismului și curentelor ce le-au urmat. Cercetătorii Institutului puteau recunoaște, așadar, larga deschidere a spiritului său spre toate zările, receptivitatea suplă și incitatoare pentru creația științifică. Necurmata-i activitate de cronicar dezvăluia o muncă uriașă, plină de griji pentru desfășurarea amplă a literaturii noastre, pînă la scrieri mărunte și neînsemnate chiar, dovedind — în ansamblu — o pasiune fără margini pentru capacitatea artistică a poporului român. Istoricul literar nu era mai puțin exemplar, mai ales prin neîntrecutele lui ediții critice și definitive, hotărîtoare modele pentru tinerii ce băteau la poarta științei viitoare.

Cultivînd toate aceste discipline, Perpessicius și le însușise într-un fel propriu, care împletea știința cu arta. Nu era, nici pe departe, un erudit sec ci un pasionat și rafinat alexandrin, pentru care bibliografia însemna — cu o sugestivă imagine a lui— „un ostrov de Mediterană, înțesat de ispite și legănat de sirene". Criticul se învesmînta în togă și oficia pentru muzele artei, atent deopotrivă la operele despre care scrii, dar și la propriul lui stil, sclipitor de imagini. Ca și Thibaudet, pentru care nutrea admirație, lui Perpessicius îi plăcea mai mult să înțeleagă decît să judece, fiind spirit larg, de toată lumea recunoscut ca generos, delicat și îngăduitor pînă la limită. Polemicele pe care le-a purtat incidental erau învăluite în reticențe și catifea, pentru ca loviturile să nu pară de o duritate de care, de altfel, nu era capabil. Istoricul literar a desfășurat o muncă uriașă, dedicată celui mai de seamă poet al nației și, prin acesta, nației însăși. Monumentul eminescian, fiindcă numai acest mereu repetat calificativ e cel mai propriu, pe care l-a înălțat, cîntă ca o odă închinată literelor noastre, pentru totdeauna. Clădindu-l cu abnegație și sacrificii trupești, Perpessicius și-a legat de-a pururi numele de marele bard al poporului. Monografii străine s-au putut scrie numai pe temeliile acestei ediții. Ele i-au dăruit, cum singur scrie, „satisfacții înalte" și „delicii severe".

Peste toate tărîmurile activității sale s-a așternut însă totdeauna vălul poeziei : un lirism discret, exprimat printr-un stil cu meandre grațioase, încrustat cu imagini livrești, dar totdeauna de o limpezime cristalină, de o vădită origină clasică. Știința s-a convertit în poezie, fără a fi trădată totuși în finalitatea ei ultimă.

Meritele i-au fost recunoscute și Institutul în care a poposit numai puțină vreme l-a propus Prezidiului Academiei și conducerea de partid și de stat i-a acordat „Ordinul muncii clasa I". Institutul i-a dedicat

apoi, în 1967, cu prilejul împlinirii a 75 de ani, un număr al „Revistei de istorie şi teorie literară", în care i-au adus omagii condeie de seamă ale literaturii şi ştiinţei noastre literare.

Strălucita lecţie a omului de ştiinţă şi a scriitorului va rodi totdeauna în inimile tinere care ară cu pluguri noi pe vechile ogoare ale literaturii noastre, expresie artistică a geniului poporului român.

Prezidiul Academiei de ştiinţe sociale şi politice se înclină în faţa unuia din cei mai distinşi creatori ai culturii naţionale.

Al. Dima

Cu 18 ani în urmă, unele şedinţe de lucru ale Institutului de istorie literară al Academiei erau prezidate de Mihail Sadoveanu, încadrat de G. Călinescu şi de Perpessicius. Mihail Sadoveanu era preşedintele secţiei de literatură a Academiei şi invitatul de onoare al săptămînalelor întruniri literare din B-dul Republicii, 73. G. Călinescu era directorul Institutului. Locul, cu anume greutate oficială, părea însă să stînjenească pe academicianul Perpessicius. Obişnuit să stea aplecat pe cărţi şi pe manuscrise, devenea stîngaci, tulburat el însuşi, de bună seamă, şi de prezenţa sugrumată de emoţie a cercetătorilor, majoritatea foarte tineri pe atunci, puşi faţă în faţă cu idolii lor.

Stînjenit părea Perpessicius şi pe stradă. Crispat defensiv, el se strecura prin mulţime, sperînd să nu fie recunoscut. Fără infatuarea pe care i-ar fi putut-o da titlul său academic, aştepta ca orice cititor, să-i vină rîndul pentru a primi un loc în sala de lectură a Bibliotecii Academiei şi se apăra cînd cineva încerca zgomotos să impună o ierarhizare.

În largul său se simţea abia la masa de lucru. Cufundîndu-se în lectură, el se integra decorului, respirînd în atmosfera bibliotecii, ca nimeni altul, citind pînă la epuizare. N-am găsit o pagină mai frumoasă închinată acestei instituţii ca aceea scrisă de Perpessicius, cuprinsă în volumul *Dictando divers* (1925—1933). Este surprinsă aici atitudinea intelectualului sensibil faţă de peisajul răvăşit, „supt de spiritualitate, puţin ofensat", al vechii săli de lectură evacuată şi, totodată, tresărirea pe care i-a provocat-o silueta de „uzină betonată" a noii clădiri profilată pe cer, printre copacii din fundul parcului de pe Calea Victoriei.

Observaţie învăluită în poezie discretă — aceasta mi se pare trăsătura care îi accentuează personalitatea în lumea literară, unde a debutat ca poet, în 1915, în paginile revistei „Cronica", dar s-a stabilizat ca neostenit critic, colaborînd, după 1920, aproape la toate publicaţiile timpului, din anul 1925 conducînd revista „Universul literar".

Ideea de critic pare a implica, în principiu, reprezentarea unui om cu spiritul acid, înclinat a disocia lucrurile cu o prezumţie severă. Perpessicius a dezminţit o asemenea judecată. Poet, nu numai pentru că este autorul a două volume de versuri, *Scut şi targă* (1926) şi *Itinerar sentimental* (1932), de un sentimentalism acidulat, ci pentru că aşa s-a manifestat în toate planurile vieţii sale intelectuale, el a profesat critica li-

terară ca un act liric în care dominanta este generozitatea intuiției simptomatice. Unii ar fi putut să obiecteze devotatului cronicar literar care a înregistrat cu bunăvoință și răbdare migăloasă tot ceea ce s-a scris la noi în răstimpul a patru decenii, că a dat uneori dovadă de complezență în valorificarea critică. Trebuie precizat însă că această aparentă complezență a rezultat la un intelectual de factura lui dintr-o permeabilitate a sensibilității în măsură să găsească înțelegere pentru toate modurile în care se încearcă aventura spirituală a scrisului.

Poet, Perpessicius s-a revelat ca un fantezist din tradiția lui Jules Laforgue. Încîntător prin jocul inteligent al polarizărilor lirice, în care aluzia livrescă adaugă nota unei sugestivități proprii, el s-a manifestat în ipostază de critic literar ca un comentator impresionist, ducînd la extrem virtuozitatea divagației. Dacă ar fi să-l încadrăm într-o familie de spirite, Perpessicius ar face la noi figura unui Remy de Gourmont. Iar dezinvoltura complicat grațioasă a modului său de a comenta o carte sau un autor se îmbracă într-o frază de stil „rococo", de un rafinament savant.

Criticul, care și-a creat de la primele foiletoane o fizionomie literară cu totul personală, nemanifestîndu-se tributar modului de a scrie al lui Eugen Lovinescu, de la care se știe că pleacă toți criticii de prestigiu din generația post-lovinesciană, oferă în ansamblul activității sale nu numai un spectacol de grădini mirifice pentru intelect. El ajunge, o dată cu elaborarea monumentalei ediții Eminescu, să se afirme ca un cercetător de amănunt a fenomenologiei creației literare, ducînd laboriozitatea edificării documentare pînă la ultimele consecințe. Operă de benedictin de proporții nemaicunoscute încă la noi în materie de editări critice, ceea ce a întreprins Perpessicius pentru opera lui Eminescu rămîne un act exemplar de cultură.

Un bilanț al contribuției lui cu privire la punerea în circulație a valorilor literare nu se poate face fără a ține seamă de publicarea volumului de debut *Repertoriu critic* (1925), a *Antologiei poeților de azi* (1926—1927), întocmită în colaborare cu Ion Pillat, precum și editarea integrală a operei lui Matei Caragiale. Opera sa de critic însumează volumele *Mențiuni critice*, *Dictando divers*, *Jurnal de lector*, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*.

Perpessicius a fost și traducător. Amintim în această direcție volumul antologic de critică franceză *De la Chateaubriand la Mallarmé*, apărut în 1938.

După 18 ani de cînd i-am văzut pentru prima dată alături — ce repede par să se fi scurs anii — Mihail Sadoveanu, intrat parcă de cînd lumea în legenda poporului său, a devenit simbolul trăiniciei acestuia, integrîndu-se pentru totdeauna naturii și pămîntului românesc. Cu impetuozitatea de flacără țîșnită spre absolutul ideii, G. Călinescu s-a mistuit în eter, continuînd să fie un ferment neliniștitor de spirite. Pînă la 29 martie 1971, data morții lui, nimeni și nimic n-a clintit pe Perpessicius de la masa lui de lucru. El și-a continuat neobosit activitatea critică, fiind prezent mereu în periodicele literare ale timpului nostru, nedezmințindu-și prospețimea recepției și faconda spiritului liric.

Cazul său este cu atît mai impresionant cu cît ne oferă un exemplu de eroism intelectual. Deși cu vederea grav amenințată, el privea mai

departe, cu aceeaşi fervoare, spectacolul de viaţă al cărţilor, de la a cărui cronică nu a dezertat cu orice risc. Şi cu fiecare nouă lectură faţa i se lumina de zîmbetu-i discret şi înţelegător.

Cine n-ar fi ştiut cîtă energie şi voinţă ascunde în el — înţelept cumpănit — Perpessicius, nu ar fi putut bănui în fiinţa tăcută, împuţinată la trup de boală, pe iniţiatorul Muzeului Literaturii Române şi conducătorul lui totodată, începînd din anul 1957, pe poetul care în pragul celui de al 80-lea an de viaţă (Perpessicius s-a născut la 22 octombrie 1891) nu a şovăit nici o clipă să rămînă omul de cultură în înţelesul sever al cuvîntului.

Titlul de academician, Premiul de Stat decernat în 1954 pentru ediţia Eminescu, alte înalte distincţii, reprezintă dovezi de incontestabilă preţuire a demnităţii acestui neobosit şi lucid cărturar inspirat, a scrupulului său interior, a capacităţii sale de dăruire.

Cu moartea lui Perpessicius, un alt loc, simbolic ocupat în ultimii ani la masa şedinţelor de lucru din Institut, rămîne iremediabil gol.

Colectivul Institutului „G. Călinescu" aduce omagiu distinsei personalităţi care a ştiut să poarte cu modestie titlul de academician şi să rămînă coleg exemplar în munca de o viaţă, nepunînd distanţă între oameni decît numai atunci cînd cinstea sufletească i-o impunea.

Cornelia Ştefănescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate, pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici, Opera literară**, 1970, 307 p., 20 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

* * * **Probleme de literatură comparată și sociologie literară**, sub redacția : Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea : I. C. Chițimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, ediția a II-a revăzută, Redactor responsabil : Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.

* * * **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, sub îngrijirea științifică : Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

REV. IST, TEORIE LIT., T. 20, Nr. 2, P. 205–378, BUCUREȘTI, 1971

I. P. I. c. 2228 | 43461 | Lei 25.—

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 2, 1971

I 2750
97

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 20
3
1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1971

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 3, 1971

IUL. 2005

1 IIIL. 2011

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV
Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA
Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4, — ; FF20, — ; £, 0,10. —

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Bucureşti, Republica Socialistă România sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
Bucureşti

I 2750

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 20 1971 Nr. 3

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

2022

SUMAR

Pag.

SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ DEDICATĂ PROBLEMELOR MOŞTENIRII NOASTRE LITERARE (18.III.1971)

AL. DIMA, Cuvînt introductiv 385
I. C. CHIŢIMIA, Stadiul cercetărilor contemporane în domeniul literaturii române vechi şi perspective de viitor 389
AL. DUŢU, Literatura română în epoca luminilor. Imaginea unei epoci. Direcţii de cercetare 399
PAUL CORNEA, Stadiul actual şi perspectivele cercetărilor româneşti asupra romantismului şi epocii romantice (pînă la Eminescu) 409
GEORGE MUNTEANU, Stadiul actual al cercetărilor eminesciene 423
CONST. CIOPRAGA, Situaţia şi perspectivele cercetării privind literatura română interbelică 431
EUGEN TODORAN, Curentele moderniste în studiul istoriei literare 441

CONSFĂTUIREA REFERITOARE LA „TIPOLOGIA VALORIFICĂRII ARTISTICE A FOLCLORULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ" (II) (15.IX.1970)

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, Eminescu şi prelucrarea folclorului . . . 447
PETRU URSACHE, Sub zodia romantismului 453
I. OPRIŞAN, Coordonata folclorică a literaturii române contemporane . . 467

Studii

JÜRGEN PAPENBROCK, Vers und Rhythmus im Werk Paul Eluards bis 1938 473
SAMUEL DOMOKOS, Studii de istorie a literaturii române în Ungaria în ultimii 25 de ani 487
PIMEN CONSTANTINESCU, Lirica Adei Negri în România: *Fatalità*. . . . 495

Texte şi documente

ION STOICA, Şt. O. Iosif inedit 505

13.193

Recenzii

MARIN BUCUR, PAUL CORNEA, RODICA FLOREA, STANCU ILIN, GEORGE MUNTEAN, TEODOR VÎRGOLICI, *Reviste literare românești în secolul al XIX-lea — Contribuții monografice*, Editura Minerva, 1970 (*Despina Tomescu*); Două monografii dedicate lui C. A. Rosetti (*Emil Manu*); I. D. BĂLAN, *Octavian Goga*, Editura Minerva, 1970 (*Bucur Țincu*); AL. DIMA, *Arta populară și relațiile ei* (*Adrian Fochi*); S. DAMIAN, *Intrarea în castel* (*Roxana Sorescu*); VERA CĂLIN, *Romantismul*, Editura Univers, 1970 (*Ileana Verzea*); JUAN CHABÁS, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, 1971 (*Eugenia Popeangă*); ROBERT E. SPILLER, *Literary History of the United States* (*Istoria literară a Statelor Unite*), The Macmillan Company, London, 1969 (*Mihaela Hașeganu*); Un comunist francez despre Romain Rolland și Maxim Gorki (*Mihai Novicov*); ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ed. Gredos, 1969 (*Tudora Șandru*). 511

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 20 1971 No 3

SOMMAIRE

Page

SESSION SCIENTIFIQUE CONSACRÉE AUX PROBLÈMES DE NOTRE HÉRITAGE LITTÉRAIRE (18.III.1971)

AL. DIMA, Avant-propos 385

I. C. CHIȚIMIA, Stade des recherches contemporaines dans le domaine de la littérature roumaine ancienne, et perspectives pour l'avenir 389

AL. DUȚU, La littérature roumaine à l'époque des Lumières. Image d'une époque. Directions de recherche 399

PAUL CORNEA, Stade actuel et perspectives des recherches roumaines sur le romantisme et sur l'époque romantique (jusqu'à Eminescu) 409

GEORGE MUNTEANU, Stade actuel des recherches éminesciennes 423

CONST. CIOPRAGA, Situation et perspectives de la recherche concernant la littérature roumaine d'entre les deux guerres mondiales 431

EUGEN TODORAN, Les courants modernistes dans l'étude de l'histoire littéraire 441

COLLOQUE CONCERNANT LA « TYPOLOGIE DE LA MISE EN VALEUR ARTISTIQUE DU FOLKLORE DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE » (II) (15.IX.1970)

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Eminescu et le façonnage du folklore . . 447

PETRU URSACHE, Sous le signe du romantisme 453

I. OPRIȘAN, Les coordonnées folkloriques de la littérature roumaine contemporaine 467

Études

JÜRGEN PAPENBROCK, Vers und Rhythmus im Werk Paul Eluards bis 1938 473

SAMUEL DOMOKOS, Études de l'histoire de la littérature roumaine en Hongrie, dans les derniers 25 ans 487

Page

PIMEN CONSTANTINESCU, L'œuvre lyrique d'Ada Negri en Roumanie : *Fatalità* 495

Textes et documents

ION STOICA, St. O. Iosif inédit 505

Comptes rendus

MARIN BUCUR, PAUL CORNEA, RODICA FLOREA, STANCU ILIN, GEORGE MUNTEAN, TEODOR VÎRGOLICI, *Revues littéraires roumaines dans le XIXe siècle — Contributions monographiques*, Editions Minerva, 1970 (*Despina Tomescu*) ; Deux monographies dédiées à C. A. Rosetti (*Emil Manu*) ; I. D. BĂLAN, *Octavian Goga*, Editions Minerva, 1970 (*Bucur Țincu*) ; AL. DIMA, *L'art populaire et ses relations* (*Adrian Fochi*) ; S. DAMIAN, *L'entrée au château* (*Roxana Sorescu*) ; VERA CĂLIN, *Le Romantisme*, Editions Univers, 1970 (*Ileana Verzea*) ; JUAN CHABÁS, *L'Histoire de la littérature espagnole*, Editions Univers, 1971 (*Eugenia Popeangă*) ; ROBERT E. SPILLER, *Literary History of the United States* (*L'Histoire de la littérature des États-Unis*), The Macmillan Company, London, 1969 (*Mihaela Hașeganu*) ; Un communiste français parle de Romain Rolland et Maxim Gorki (*Mihai Novicov*) ; ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ed. Gredos, 1969 (*Tudora Șandru*). 511

ЖУРНАЛ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 20 1971 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ВОПРОСАМ НАШЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА (18.III.1971)

АЛ. ДИМА, Вводное слово 385
И. К. КИЦИМИА, Стадия современных исследований в области старой румынской литературы и перспективы в будущем 389
АЛ. ДУЦУ, Румынская литература в эпоху просвещения. Описание эпохи, Направления исследований 399
ПАУЛ КОРНЯ, Современная стадия и перспективы румынских исследований относительно романтизма и эпохи романтизма (до Эминеску) . . 409
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯНУ, Современная стадия эминесковских исследований 423
КОНСТ. ЧОПРАГА, Ситуация и перспективы исследования румынской литературы периода между мировыми войнами 431
ЕУДЖЕН ТОДОРАН, Модернистские течения и изучение истории литературы 441

СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (II) (15.IX.1970)

ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ-БУШУЛЕНГА, Эминеску и обработка фольклора 447
ПЕТРУ УРСАКЕ, Под созвездием романтизма 453
И. ОПРИШАН, Фольклорная преемственность современной румынской литературы 467

Труды

JÜRGEN PAPENBROCK, Vers und Rhythmus im Werk Paul Eluards bis 1938 473
САМУЭЛ ДОМОКОС, Труды по истории румынской литературы в Венгрии в последние 25 лет 487
ПИМЕН КОНСТАНТИНЕСКУ, Лирика Ады Негри в Румынии: *Fatalità* 495

Тексты и документы

ИОН СТОЙКА, Неизданный Ст. О. Иосиф 505

Рецензии

МАРИН БУКУР, ПАУЛ КОРНЯ, РОДИКА ФЛОРЯ, СТАНКУ ИЛИН, ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯНУ, ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ: *Румынские литературные журналы XIX века — Монографический вклад*, Изд-во Минерва, Бух., 1970 (*Деспина Томеску*); *Две монографии о К. А. Росетти* (*Эмиль Ману*); И. Д. БЭЛАН: *Октавиан Гога*, Изд-во Минерва, Бух., 1970 (*Букур Цинку*);АЛ. ДИМА: *Народное искусство и его связи* (*Адриан Фокъ*); С. ДАМИАН: *Вход в замок* (*Роксана Сореску*); ВЕРА КЭЛИН: *Романтизм*, Изд-во Универс, Бух., 1970 (*Иляна Верзя*); ХУАН ЧАБАС: *История испанской литературы*, Изд-во Универс, Бух., 1971 (*Еуджения Попеанга*); ROBERT E. SPILLER: *Literary History of the United States*, The Macmillan Company, London 1969 (*Михаела Хашегану*); *Один французский коммунист о Ромэне Роллане и Максиме Горьком* (*Михай Новиков*); ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ed. Gredos, 1969 (*Тудора Шандру*) . . 511

SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ DEDICATĂ PROBLEMELOR MOŞTENIRII NOASTRE LITERARE (18.III.1971)

CUVÎNT INTRODUCTIV

AL. DIMA

Dezvoltarea literaturii şi culturii unui popor e, fără îndoială, un proces continuu milenar. Între diferite epoci nu există hiaturi, cu toate aparenţele de opoziţie necesară ce se ivesc uneori, cum s-a întîmplat cu cele dintre perioadele clasice şi cele romantice. Împotriva contradiţiilor, se manifestă sentimentul solidarităţii ce leagă diferite epoci printr-un filon permanent, care e cel al tradiţiei.

De fapt, istoria literaturii şi culturii se desfăşoară neîntrerupt, prin opoziţie şi sinteză dialectică dintre tradiţie şi inovaţie, şi prin integrarea acestora în unitatea indestructibilă a spiritualităţii active a fiecărui popor în parte.

Cultivarea tradiţiei vii şi stimulatoare devine astfel o necesitate şi ea se manifestă în diferite grade şi moduri, în mod perpetuu, în istoria oricărei literaturi naţionale. În nici una dintre epocile anterioare ale literaturii noastre, interesul pentru moştenirea trecutului n-a fost mai puternic ca astăzi, în cadrul culturii socialiste. Conducătorii partidului nostru, şi tovarăşul Nicolae Ceauşescu îndeosebi, au accentuat cu numeroase prilejuri însemnătatea moştenirii literare şi culturale, şi a cercetării ei. E vorba, după cum se ştie, de reconsiderarea vechilor valori în lumina nevoilor spirituale ale poporului muncitor şi a sarcinilor culturii noastre socialiste. Trebuie spus dintru început că, privite în ansamblu, străduniile încordate de pînă acum au dus la remarcabile rezultate pozitive şi că bilanţul general e îmbucurător, chiar dacă unele erori şi false interpretări au apărut cîteodată. Într-adevăr, contribuţiile — în cadrul prezentării şi soluţionării problemelor complexe ale moştenirii literare şi culturale — au fost variate şi numeroase. Ele s-au produs, deopotrivă, în domeniul teoretic, al discuţiilor cu privire la problematica generală cît şi în cel practic, al realizărilor prin ediţii şi studii. Au apărut, mai demult, lucrările de bază despre literatură şi artă ale clasicilor marxismului, ale lui Marx, Engels şi Lenin, şi ale unor critici marxişti de pretutindeni : Plehanov, Lunacearski, Mehring, Gramsci şi atîţia alţii. S-a desfăşurat o amplă acţiune de difuzare, popularizare şi comentare a literaturii noastre clasice,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 385–387, BUCUREŞTI, 1971

un larg proces de editare pe trepte variate : ediții de popularizare în mare tiraj, ediții de referințe cu tot aparatul critic necesar, ediții pentru diferite categorii de cititori, pentru ucenicii școlilor, dar și pentru publicul mare, tot mai setos de cultură literară. Trebuie menționat că toate aceste tipuri de ediții sînt expresia unui spirit științific consecvent, că textele clasice au fost editate cu grijă pentru exactitatea lor, spre a se exprima prin ele adevăratele intenții ale autorilor lor, că ele au fost însoțite, chiar cele adresate marelui public, de un aparat critic minimal, necesar pentru înțelegerea lor sau că acesta a fost cuprins implicit în modalitățile editării. Adăugîndu-se la vechile editări și reeditări cunoscute numeroase pagini noi, inedite pînă acum, scriitorii și curentele literare au apărut într-o lumină mai complexă, mai aproape de realitățile istorice din care au izvorît. Edițiile de „Scrieri", în mai multe volume apoi, tind să cuprindă în întregime opera marilor noștri scriitori, în așa fel încît fidelitatea să se îmbine cu integralitatea.

Ramificarea actuală a editurilor ca și reorganizarea lor generală, au dus la extinderea editărilor, dar și la adîncirea și diferențierea lor. Subliniem, încă o dată, că toată această activitate editorială, practică, se desfășoară în cea mai strînsă legătură cu eforturile tot mai viguroase ale științei literare, ale teoriei, istoriei și criticii literare.

Firește, problemele moștenirii literare au alcătuit obiectul unor cercetări susținute și vii în epoca de după Eliberare, în cadrul direcțiilor fundamentale ale acestora. Au apărut ample înregistrări bibliografice, cuprinzînd nu numai cărțile, ci și periodicele și cataloagele de manuscrise, un remarcabil număr de volume cu documente, manuscrise inedite, corespondența scriitorilor, fără de care biografia și opera acestora nu pot fi profund înțelese. Li se adaugă, după cum se știe, numeroase monografii de diferite categorii și tipuri, de la eseuri la cercetări riguroase și sistematice pînă la vaste sinteze cu obiective didactice sau de popularizare, fie lucrări cu severe baze științifice, între care e necesar să citățm studiile care își propun să descrie amplu însuși ansamblul istoriei noastre literare sau cel puțin epoci ale ei. Se remarcă chiar o tendință accentuată spre sinteze, ceea ce e, desigur, îmbucurător, dar presupune numeroase lucrări prealabile de analiză ce n-au putut fi totdeauna săvîrșite. Toate aceste tipuri de cercetări se referă la diferite perioade ale literaturii române, la zăcămintele ei folclorice permanente, la epoca veche, la cea a luminilor, la epoca modernă și pînă la cea actuală, numărul și calitatea lor variind, firește, după dificultățile problematicii și calitățile sau deficiențele cercetătorilor. În fond, și în ultimă instanță, întreagă această operă asiduă, entuziastă și plină de roade năzuiește să descrie tabloul integral al literaturii noastre în evoluția ei seculară ca expresie a poporului român și a geniului său creator.

Desigur, tabloul, la care s-a lucrat după Eliberare, cu devotament și fără preget, nu e încă pe deplin închegat, sînt încă multe zone albe și totodată rămîn încă necesare corectări la imaginile de pînă acum, fie la cele doar schițate, fie la cele pe deplin cristalizate. E misiunea științei noastre literare de a le completa și de a le reface, cînd va fi necesar, ca reflectare adecvată a realității istorice, a descrierii și explicării ei marxist-leniniste.

Metoda cea mai potrivită, şi în cazul cercetării literare, nu poate fi decît o dezbatere profundă a problemelor încă nesoluţionate, printr-o confruntare de idei cu adevărat rodnică. E calea pe care şi Academia de ştiinţe sociale şi politice a adoptat-o, înscriind în planurile ei pe anul în curs, la toate secţiile şi institutele, numeroase acţiuni de acest fel, printre care se situează şi cea de astăzi, referitoare la moştenirea literară, una dintre preocupările fundamentale ale culturii noastre socialiste sub aspectul ei literar. Au rămas încă aci, cu toate contribuţiile de care am vorbit, probleme controversate, unele inadecvat expuse, altele nepotrivit soluţionate, altele încă neabordate. Am crezut, de aceea, necesar ca, înainte de a trece mai departe, înainte de a realiza pe deplin sintezele în pregătire cu privire la tratatele de istorie a literaturii române ale Academiei, ca şi la istoriile literare care se lucrează individual, să punem sau să repunem în discuţie, în dezbaterea noastră de azi, cel puţin cîteva dintre problemele de bază pe care le ridică principalele perioade sau aspecte ale istoriei noastre literare.

Vom prezenta deci aci o serie de comunicări, reduse ca număr, referitoare nu la toate momentele dezvoltării noastre literare, ci numai la unele dintre cele mai de seamă, celelalte urmînd a fi acoperite ulterior, şi anume la literatura veche, la literatura luminilor, la epoca romantică pînă la Eminescu, la Eminescu însuşi, la literatura dintre cele două războaie ca şi la curentele moderniste, prin care, desigur, nu se epuizează toată materia în extinderea ei, dar se ating unele din preocupările noastre cele mai însemnate. Va fi expus aci stadiul actual al cercetărilor prin descripţii critice ca şi misiunile ce avem încă de îndeplinit şi perspectivele ce se desfac în faţa ştiinţei literare contemporane. Ţinem să prevenim de la început, că dorim să acordăm dezbaterilor propriu-zise, discuţiei care va succeda comunicărilor, intenţionat reduse ca număr şi volum, un timp cît mai lung cu putinţă, spre a înlesni confruntările creatoare de idei şi a deschide cel puţin căile spre soluţiile cele mai corespunzătoare ideologiei marxist-leniniste, stadiului actual al disciplinelor noastre şi obligaţiilor de viitor.

Să ni se îngăduie să dedicăm, în numele Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" care are iniţiativa acestei dezbateri, şi a Secţiei de teorie şi istorie a artei şi literaturii a Academiei de ştiinţe sociale şi politice, acţiunea noastră de astăzi cu privire la problemele moştenirii literare, evenimentului celui mai de seamă în curs de desfăşurare, semicentenarului partidului, ca un omagiu al istoriei noastre literare forului îndrumător şi stimulator al activităţii noastre ştiinţifice.

Mulţumim anticipat tuturor autorilor de comunicări care s-au adunat aci din mai multe colţuri ale ţării, tuturor celor care vor interveni în dezbateri ca şi celor care asistă, răspunzînd înţelegător chemării noastre.

STADIUL CERCETĂRILOR CONTEMPORANE ÎN DOMENIUL LITERATURII ROMÂNE VECHI ȘI PERSPECTIVE DE VIITOR

I. C. CHIȚIMIA

Cercetările în epoca literaturii vechi sînt adeseori mai grele decît în alte epoci, pentru că multe scrieri au rămas descumpănite : incomplete sau amplificate la copiere, ele cer eforturi pentru luminare, prin investigații și descoperiri noi de manuscrise și tipărituri, prin reinterpretarea datelor vechi etc. De asemenea, paleografia chirilică, scrierile în limbile slavonă, greacă și latină n-au avut darul să atragă, încît numărul cercetătorilor și al studiilor n-a fost niciodată prea mare în acest domeniu [1].

De fapt, fiecare, chiar dintre cei mai iluștri oameni de știință și specialiști în materie, a văzut și încadrat faptele de literatură veche după înclinațiile și complexul lui științific de specialist într-o anumită ramură, și anume de istoric prin excelență, de filolog și lingvist, de istoric literar propriu-zis, de slavist sau de bizantinolog. Pentru ilustrare este de ajuns să citățm cîteva nume : N. Iorga a dat scrierilor vechi o armătură istorică ca nimeni altul, cu toate amănuntele și referințele documentare posibile [2], N. Cartojan a reușit să păstreze echilibrul între încadrarea istorică și aprecierea literară, lăsînd la o parte toate datele inutile pentru definirea scriitorului și a operei [3], iar Ștefan Ciobanu, ca slavist, a pus literatura română veche într-o stringentă corelație cu literaturile popoarelor slave [4]. Unele sinteze mai noi, individuale, plecînd de la realizările

[1] Pentru dificultățile de studiu în literatura română veche vezi articolul nostru *Cercetare și metodă în domeniul literaturii vechi*, în vol. *Metodologia istoriei și criticii literare*, București, 1969, p. 19—25.

[2] Vezi, de exemplu, N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, 2 vol., București, 1925, 1928.

[3] Vezi mai ales N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, 3 vol., București, 1940, 1942, 1945.

[4] Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I., București, 1947 (vol. II, rămas în pagini de corectură la moartea autorului).

anterioare, stăruie în a fi la curent cu bibliografia și problemele avansate ale literaturii vechi [5].

Aici nu avem de gînd însă să înșirăm sau să discutăm nume și lucrări, pentru ele în sine, ci să înfățișăm problemele fundamentale care au preocupat pe specialiști și rezultatele esențiale la care s-a ajuns în ultimele decenii de activitate. La urmă vom încerca să arătăm direcțiile și obiectivele care ar putea să fie urmărite în continuare.

O problemă-cheie, cu un lung istoric și multe dezbateri, o formează originile și biruința scrisului în limba română, implicit existența și datarea primelor scrieri românești.

Studiind vechile texte apocrife, B. P. Hasdeu era convins că cele dintîi traduceri în românește s-au efectuat sub impulsul mișcării bogomilice, aceeași părere fiind împărtășită și de I. G. Sbierea la studierea *Codicelui Voronețean* [6]. Mai tîrziu, N. Iorga a emis ideea apariției scrisului și a primelor texte în limba română sub influența mișcării husite, prelungite pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea, și lui i s-au raliat, pe rînd, Sextil Pușcariu, N. Drăganu, I. A. Candrea, Alexe Procopovici [7] și alții. În schimb, Ovid Densusianu a ajuns la concluzia că începuturile literaturii române se datoresc ideilor luterane, mai aproape de momentul declanșării scrisului românesc, de aceeași părere fiind Al. Rosetti și, în prima sa atitudine, P. P. Panaitescu [8].

Ilie Bărbulescu considera că primele texte în românește s-au scris din impulsul catolicismului, în interiorul căruia au acționat două curente: cel umanist—latinist și altul vulgar „cu tendința—zice el—de a scrie în limba poporului" [9].

---

[5] Vezi Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1960; ed. II: 1962; ed. III, cu titlul reformulat, *Istoria literaturii române, vol. I: Epoca veche*, București, 1970; vezi și G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969.

[6] Vezi B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, vol. II, București, 1879, p. 259, 260; I. G. Sbierea, *Codicele Voronețean*, 1885, p. 342—349; pentru răspîndirea bogomilismului și a textelor bogomilice, vezi E. Turdeanu, *Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles*, în „Revue de l'Histoire des Religions", t. 138, p. 22—25, și t. 139, p. 176—218, și A. Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și țările române*, în „Romanoslavica", X, 1964, p. 19—71.

[7] N. Iorga, *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, București, 1904, p. XIX—XX; idem, *Istoria literaturii românești*, vol. I, București, 1925, p. 103—110; S. Pușcariu, *Zur Rekonstruktion des Urrumänischen*, în „Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie" (Halle), XXVI, 1910; *Istoria literaturii române*, vol. I: *epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 64; N. Drăganu, *Două manuscripte vechi: Codicele Todorescu și Codicele Marțian*, București, 1914, p. 187—188; I. A. Candrea, *Psaltirea Scheiană*, vol. I, București, 1916, p. CXVII; Al. Procopovici, *Arhetipul husit al catehismelor noastre literare*, în „Făt-Frumos", II, 1927, p. 72 și urm.; vezi și Josef Macůrek, *Husitsvi v rumunskych zemich*, Brno, 1927; idem, *Husitismul în România*, în „Revista istorică", XIV, p. 41—44.

[8] Ov. Densusianu, *Histoire de la langue roumaine*, tom. II, fasc. I, Paris, 1914, p. 3; Al. Rosetti, *Etude sur le rhotacisme roumain*, Paris, 1924, p. 13; idem, *„Filioque" din „Psaltirea Scheiană"*, în „Grai și suflet", II, 1925, p. 153; idem, *Les catechismes roumains du XVI-e siècle*, în „Romania", XLVIII, 1932, p. 321—334; idem, *Istoria limbii române*, București, 1968, p. 639; pentru răspîndirea Reformei, vezi și Șerban Papacostea, *Moldova în epoca Reformei*, în „Studii", XI, 1958, nr. 4, p. 55—78; idem, *Diaconul sîrb Dimitrie și penetrația Reformei în Moldova*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p. 211—218; Andrei Oțetea, *Wittenberg et la Moldavie*, în *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, vol. I, Berlin, 1962, p. 302—321.

[9] Cf. Ilie Bărbulescu, *Calvinismul și începutul d-a scrie românește*, în „Convorbiri literare", 1900, p. 259; idem, *Curentele literare la români în perioada slavismului cultural*, București, 1928, p. 45 și urm.

Au fost şi cercetători care au susţinut cauze interne pentru apariţia scrisului românesc [10], iar între aceştia Ştefan Ciobanu, bazîndu-se pe manuscrisele vechi bilingve (cu text alternativ, slav şi românesc), credea că primele traduceri au fost făcute cu scopul de a ajuta pe călugări, şi pe slujitorii bisericii în general, la învăţarea limbii slavone, din ce în ce mai slab cunoscută şi stăpînită [11].

În ultimă instanţă însă, P. P. Panaitescu, renunţînd la părerea sa primordial luteranistă, reia problema în 1965 şi publică un amplu studiu[12] în care, analizînd cu acuitate toate implicaţiile istorice ale apariţiei primelor texte româneşti (*Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Voroneţiană*, *Psaltirea Hurmuzaki*, *Codicele Voroneţean*), conchide că aceste prime traduceri s-au săvîrşit din nevoia politică internă de întărire a cnezatului românesc maramureşan printr-o biserică legată strîns de organizaţia statală.

Cu toată dezbaterea amplă, considerăm că problema a rămas deschisă şi nu se poate admite numai o singură explicaţie, la baza originii scrisului românesc concurînd cel mai probabil un complex de cauze, în raport şi de tipul de scriere (texte religioase, texte profane, acte şi scrisori), pe primul plan situîndu-se, firesc, multiple nevoi interne, dar nefiind de îndepărtat anumite impulsuri externe, de dezlegare a traducătorilor de canonul „limbilor sfinte", fiecare cauză acţionînd la timpul său.

În legătură cu primele texte şi tipărituri trebuie să consemnăm identificarea de noi cărţi importante, precum este *Tetraevanghelul*, considerat ca tipărit la Sibiu în 1546, deci înainte de Coresi, carte care a provocat o vie impresie şi discuţii [13]; s-au descoperit şi noi izvoare bulversante pentru unele din tipăriturile lui Coresi, mai ales în ce priveşte *Cazaniile* acestuia şi raporturile lor cu diverse texte slave [14].

De altfel, literatura omiletică s-a bucurat de cercetări asidue şi, în continuare, opera mitropolitului Varlaam a fost supusă unui examen atent, descoperindu-se convingător filiera bizantino-slavă a multor surse

---

[10] I. Bianu, *Introducerea limbii româneşti în biserică* (discurs de recepţie), Bucureşti, 1904 : autorul consideră că primele traduceri s-au făcut pentru a ajuta la educaţia teologică a călugărilor; Milan P. Şesan, *Originea şi timpul primelor traduceri româneşti*, 1939 : traducerile ar fi fost efectuate de un călugăr român, care ştia şi slavoneşte.

[11] Ştefan Ciobanu, *Începuturile scrisului în limba românească*, Bucureşti, 1941.

[12] P. P. Panaitescu, *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1965.

[13] Vezi L. Demény şi Dan Simonescu, *Un capitol important din vechea cultură românească (Tetraevanghelul, Sibiu, 1546)*, în „Studii şi cercetări de documentare şi bibliologie", nr. 1 (supliment), Bucureşti, 1965; vezi şi L. Demény, *O tipăritură slavo-română precoresiană*, în „Studii", XVIII, 1965, p. 1001—1038; vezi însă combaterea existenţei unei tipografii cu litere chirilice la Sibiu de P. P. Panaitescu, *Les origines de l'imprimerie en langue roumaine*, în „Revue des études sud-est européennes", VI, 1968, nr. 1, p. 23—37.

[14] Vezi Maria Rădulescu, *Originalul slav al „Evangheliei cu învăţătură" a diaconului Coresi*, Bucureşti, 1959; izvorul indicat e contestat de P. Olteanu, care identifică drept izvor *Cazania* de la Zabliudov (Bielorusia) din 1569, tipărită de Ivan Fedorov; pentru *Cazania* I (1564) a lui Coresi şi raporturile ei cu cazanii slavone subcarpatice, cf. P. Olteanu, *„Postilla de Neagovo" în lumina „Cazaniei I" a diaconului Coresi*, în „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 105—131; idem, *Presupusul original al „Cazaniei I" a Diaconului Coresi. Corectarea unei erori*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Bucureşti, 1965, p. 647—650.

omiletice[15]. E altceva că Varlaam rămîne totuși Varlaam, maestru al verbului românesc prin decantarea propoziției originalelor de orice reziduuri inutile și prin atingerea unei remarcabile simplități literare, chiar poetice.

Un trecut furtunos au discuțiile referitoare la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Susținînd paternitatea lui Neagoe, N. Iorga a avut de adversar neînduplecat pe D. Russo, acesta fiind convins că este vorba de un falsificat din secolul al XVII-lea[16]. După dispariția acestora, polemica a continuat între venerabilul bizantinolog Vasile Grecu și P. P. Panaitescu, primul apărînd paternitatea lui Neagoe Basarab, al doilea încercînd să întărească opinia lui D. Russo despre o mistificare din secolul al XVII-lea, discuția dintre ei, aprinsă, prelungindu-se ani de zile[17].

După aproape două decenii de la încetarea acestei polemici, pornind mai ales cu anul 1963, au început să apară noi studii, în serie, despre *Învățăturile lui Neagoe Basarab* sau despre actele de domnie și cultură ale voievodului, de data aceasta toate aceste studii militînd pentru autenticitatea *Învățăturilor*[18], însuși Panaitescu revenind cu o „reconsiderare", fără a adopta însă ideea paternității lui Neagoe Basarab[19]. De curînd a apărut și o nouă ediție a textului românesc al *Învățăturilor*, împreună cu traducerea în românește a originalului slavon[20]. În fond, afară de cazuri izolate, cum este acela al lui Leandros Vranussis, care susținea că opera a fost scrisă de un Manuil din Corint la cererea voievodului[21], nimeni nu se mai îndoiește azi că Neagoe Basarab este autor cel puțin al părții esențiale laice, pentru că este greu de convins că opera îi aparține în

---

[15] P. Olteanu, *Izvoare originale și modele bizantino-slave în operele mitropolitului Varlaam*, în „Biserica ortodoxă română", LXXXVIII, 1970, nr. 1—2, p. 113—151; idem, *Criterii stilistice în studiul comparat al literaturii vechi omiletico-parenetice*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, 1970, p. 135—153; idem, *Metoda filologiei comparate în identificarea originalului neogrec al operei „Scara", tradusă de mitropolitul Varlaam*, în „Mitropolia Olteniei" [XXII], 1970, nr. 5—6, p. 543—566.

[16] Pentru dispute și operele celor doi învățați, vezi „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 309.

[17] Pentru polemica acestora și lucrările lor, *ibidem*, p. 312.

[18] Cf. I. C. Chițimia, *Considerații despre „Învățăturile lui Neagoe Basarab"*, în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 309—339; Dan Zamfirescu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab. Problema autenticității*, ibidem, p. 341—401; Anton Balotă, *Autenticitatea „Învățăturilor lui Neagoe Basarab"*, în „Studii", XXII, 1969, nr. 2, p. 271—280; Nicolae Stoicescu, *„La politique de Neagoe Basarab et ses „Préceptes" pour son fils Teodosie*, în „Revue Roumaine d'Histoire", 1970, nr. 1, p. 19—42; Virgil Cândea, *Primul monument al experienței diplomatice românești medievale: „Învățăturile lui Neagoe Basarab"*, în volumul scos de Virgil Cândea, Dinu C. Giurescu, Mircea Maliță, *Pagini din trecutul diplomației românești*, București, 1966, p. 100—113; vezi și Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965.

[19] P. P. Panaitescu, *Învățăturile atribuite lui Neagoe Basarab. O reconsiderare*, în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 403—424.

[20] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu; cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă; studii introductive și note de Dan Zamfirescu și G. Mihăilă, București, 1970.

[21] L. Vranussis, *Les „Conseils" attribués au Prince Neagoe (1512—1521) et le manuscrit autographe de leur auteur grec (ou la „question homérique" de la littérature slavo-roumaine enfin résolue!)*, comunicare la cel de-al II-lea Congres internațional de studii sud-est europene, Atena, 7 — 13 mai 1970.

întregime, așa cum se prezintă ea, mai cu seamă în versiunea românească tîrzie, cu precepte sau idei în contradicție evidentă, între sentimentele și gîndurile de viață laică și între idealul de viață religioasă pe care un duhovnic încearcă s-o amorțească cu tot felul de parabole, rugăciuni și citate biblice; se vede de departe că aceste pasaje nu sînt ale unui domn, ci ale unui călugăr, cu toate legendele de tip religios în memorie, ușor de folosit, și nu căutate chinuit în foi de carte de un laic. Știința este știință, dar este nevoie și de puțin bun-simț pentru a nu forța demonstrația și a susține o teză eronată, împotriva evidenței textului [22]. Dar esențial este faptul că Neagoe Basarab nu mai apare astăzi total străin de textul *Învățăturilor*, cum opinau unii specialiști.

Preocupări și un interes nou a provocat în ultimele decenii și *Cronica lui Mihai Viteazul*, mult discutată și în trecut, republicîndu-se (cu traducere alături) versiunea latină a lui Baltazar Walther [23]; s-a argumentat de asemenea că originalul a fost scris în limba slavonă nu română [24], cum s-a crezut multă vreme, și i s-au consacrat acestei opere și alte studii [25].

Dar o problemă de prim ordin a devenit umanismul românesc și substanța lui. Dacă la discutarea primului volum din tratatul de *Istorie a literaturii române* unii specialiști (între care și P. P. Panaitescu) au combătut ideea existenței unui umanism la cronicarii moldoveni (vezi stenograma), fiindcă îl comparau strict cu cel apusean, ulterior despre umaniștii și umanismul românesc s-a vorbit tot mai mult și s-au arătat diferitele lui aspecte în activitatea și opera unor erudiți ca N. Milescu, Udriște Năsturel [26], în atmosfera culturală de la curtea lui Constantin Brîncoveanu [27], în implicațiile lui variate la stolnicul Constantin Cantacuzino [28] sau Dimitrie Cantemir [29], de asemenea în personalitatea și opera lui

---

[22] Vom arăta acest lucru într-o recenzie.

[23] Dan Simonescu, *Cronica lui Baltazar Walther*, în *Studii și materiale de istorie medie*, vol. III, București, 1959, p. 7—57 (studiu introductiv), p. 58—96 (text).

[24] I. C. Chițimia, *Unele considerații în legătură cu originalul cronicii lui Mihai Viteazul*, în „Romanoslavica", VI, 1962, p. 27—39.

[25] Dan Zamfirescu, *Istoria lui Mihai Viteazul din „Cronica Țării Românești"*, în *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967, p. 205—230; vezi însă și observațiile noastre din *Cercetare și metodă în domeniul literaturii vechi*, în *Metodologia istoriei și criticii literare*, p. 24—25.

[26] Vezi Virgil Cândea, *Nicolae Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română*, în „Limbă și literatură", VII, 1963, p. 29—70; idem, *L'humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în „Revue des études sud-est européennes", VI, 1968, nr. 2, p. 239—274.

[27] Al. Duțu, *Un livre de chevet dans les pays roumains au XVIIIe siècle : „Les dits des philosophes"*, în RESEE, IV, 1966, nr. 3—4, p. 513—533; Corneliu Dima—Drăgan și Mihai Caratașu, *Les ouvrages d'histoire byzantine de la bibliothèque du prince Constantin Brancovan*, în RESEE, V, 1967, nr. 3—4, p. 435—445.

[28] Corneliu Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român : Constantin Cantacuzino Stolnicul*, București, 1967; V. Cândea, *Le stolnic Constantin Cantacuzène. L'homme politique — l'humaniste*, în „Revue roumaine d'histoire", 1966, nr. 4, p. 582—629.

[29] Virgil Cândea, *Dialogul Occident-Orient, tradiție — inovație în „Divanul" lui Dimitrie Cantemir*, în „Buletinul Comisiei naționale a R. P. Române pentru UNESCO", VI, 1964, nr. 1—2, p. 41—61; Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și Andrei Wissovatius. Contribuții la problema izvoarelor umanismului lui Cantemir*, în „Revista de filozofie", 1965, nr. 12, p. 37—48; pentru umanism în Moldova vezi și Șt. Bîrsănescu, *„Schola latina" de la Cotnari, biblioteca de curte și proiectul de academie al lui Despot Vodă. Zori de cultură umanistă în Moldova secolului XVI*, București, 1957.

Olahus, cu note umanistice de tip apusean [30]. Trebuie făcută distincția însă între umanismul din zona sud-est europeană, cu baze în atmosfera culturii bizantine și în mișcări de tip popular, precum cea bogomilică, de pus în corelație cu mișcarea husită, și între umanismul occidental, născut și dezvoltat în alte condiții istorice, social-economice și politice, cu tentă laică mai pronunțată [31]. Din întîlnirea lor, unde a avut loc, și nu numai la noi, au rezultat noi viziuni culturale, aderente la bază și nu poate fi vorba de un import stereotip de umanism. Diferențele pot fi observate din studii comparate mai largi, între zonele de cultură și literatură sud-est europeană și occidentală.

În legătură cu asemenea reflexe interzonale, sînt de amintit și studiile care au reluat problema nașterii și vehiculării intense a opiniilor despre originea latină a poporului și a limbii române, cu date noi, necunoscute [32].

Un capitol din literatura veche care a preocupat pe cercetători într-o măsură mai mare a fost acela al cărților populare. Între altele, s-a demonstrat că ele au o îndepărtată bază folclorică și au fost adoptate în literatura celor mai multe popoare (inclusiv la noi) prin prelucrare și absorbție de elemente folclorice locale. Scrise în limba curentă a maselor populare, aceste opere au avut o funcție importantă în formarea și menținerea limbilor literare în contact cu limba vie a poporului, și aceasta înainte de descoperirea și acțiunea în același sens a folclorului propriu-zis în secolul al XIX-lea [33].

Desigur, mai există numeroase descoperiri, lucrări și studii referitoare la alte probleme sau personalități din literatura română veche, lucrări poate mai izolate, dar, în această expunere nefiind loc pentru toate și nefiind vorba de o înșiruire bibliografică, ne-am oprit la teme de importanță primordială [34].

---

[30] Cf. I. S. Firu și Corneliu Albu, *Umanistul Nicolaus Olahus*, București, 1968 (introducere și text).

[31] Pentru o serie de date vezi studiul nostru *Bazele istorice și izvoarele ideii originii latine a poporului și a limbii române*, în „Analele Universității București", XVI, 1965, p. 23—59.

[32] Vezi lucrarea noastră din nota precedentă și Șerban Papacostea, *Les Roumains et la conscience de leur romanité au Moyen Âge*, în „Revue roumaine d'histoire", IV, 1965, nr. 1, p. 15—24.

[33] Vezi I. C. Chițimia, *B. P. Hasdeu și problemele de folclor*, în SCLF, I, 1952, p. 161 (reproducere în *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968, p. 37); idem, *Introducere* în *Esopia* (BPT), București, 1965, p. 6, 8, 11; idem, *Problema raportului dintre cărțile populare și folclor*, în AUB, seria Filologie, X, 1961, nr. 23, p. 57—69; idem, *L'„Histoire du sage Ahikar" dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le folklore*, în Rsl, IX, 1963, p. 413—426 (versiune românească SCLF, IX, 1963, nr. 3—4, p. 599—609); idem, *Romane populare românești pătrunse prin filieră slavă*, în Rsl, XIII, 1966, p. 93—103; idem, *L'„Histoire de Skinder" en Europe et surtout dans le Sud-est européen* (în Actele congresului, încă sub tipar); idem, *Les livres populaires, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în Rsl, XVI, 1968, p. 257 — p. 271; idem, *Comparatismul și perspectivele lui în domeniul cărților populare*, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 113—120; vezi și I. C. Chițimia, Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, 1963 (studiu introductiv și texte).

[34] Vom nota totuși aici: P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1964; D. Cantemir, *Divanul*, ediție și studiu introductiv de V. Cândea, București, 1969; Eugen Stănescu, *Essai sur l'évolution de la pensée politique roumaine dans la littérature historique du Moyen Âge*, în *Nouvelles Études d'Histoire*, București, 1960, p. 271—304; Al. Duțu, *Le miroir des princes dans la culture roumaine*, în RESEE, 1968, nr. 3; P. P. Panaitescu, *Începuturile istorio-*

Un cuvînt este de spus referitor la munca de editare a textelor vechi. Ne gîndim la ediţiile critice şi ştiinţifice complete, nu la ediţii de popularizare sau ediţii fragmentare, precum şi la textele de valoare literară, nu filologică sau lingvistică. În acest sens, notăm republicarea de către P. P. Panaitescu a cronicilor slavone date la iveală de Ioan Bogdan, cu traduceri noi şi adăugarea unor texte, precum traducerea versiunii germane a cronicii lui Ştefan cel Mare, două inscripţii murale (care nu sînt cronici), *Povestirea despre Dracula Voievod* (nici aceasta nefiind operă istoriografică) şi *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* (text slavon şi traducere, şi această operă avînd caracter parenetic, nu istoriografic). Traducerile nu sînt peste tot fericite [35]. Pentru istoriografia în limba română sînt de remarcat ediţiile cronicii lui Gr. Ureche şi a operelor lui Miron Costin datorate lui P. P. Panaitescu [36], precum şi aceea a cronicii lui Ion Neculce pregătită de acad. Iorgu Iordan [37], de asemenea unele texte inedite (de data aceasta în latineşte) din opera lui D. Cantemir [38]. În privinţa istoriografiei muntene este de omagiat munca tăcută şi fructuoasă a răposatului Constant Grecescu, care a scos cîteva excelente ediţii critice şi ştiinţifice, cu eforturi istovitoare [39]. Ca importanţă texto-

---

grafiei în Ţara Românească, în *Studii şi materiale de istorie medie*, V, 1962, p. 209 — 214; C. Nicolaescu-Plopşor, *Hronograful lui Moxa*, în „Oltenia" IV, 1953, p. 1 — 28; Petre Ştefan, *Tipograful Coresi, logofăt pămîntean*, în „Limbă şi literatură", XVIII, 1968, p. 13 —25; Virgil Molin, *Date noi cu privire la activitatea Diaconului Coresi*, în „Biserica ortodoxă română, LXXXI, 1963, nr. 7—8, p. 781—791; Lucian Predescu, *Udrişte Năsturel şi răspîndirea romanului religios „Varlaam şi Ioasaf"*, ibidem, LXXXIII, 1965, nr. 1—2, p. 64—112; idem. *Influenţa romanului „Varlaam şi Ioasaf", în folclorul românesc*, ibidem, LXXXIV, 1966, nr. 1—2, p. 191—208; Dumitru Velciu, *Ion Neculce*, Bucureşti, 1968; Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică*, Bucureşti, 1970, şi altele.

[35] *Cronicile slavo-române din sec. XV — XVI publicate de Ion Bogdan*, ediţie revăzută şi completată de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1959 (vezi recenzia noastră din SCLF, VIIII, 1959, p. 736—742); pentru completarea textului slavon la *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, vezi şi G. Mihăilă, *Două fragmente inedite din textul slavon al „Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie"*, în Rsl, XIV, 1967, p. 359—375 (aceeaşi parte inedită publicată şi de Damian Bogdan, în SITL, XVII, 1968, nr. 3, p. 487—497: *13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al „Învăţăturilor lui Neagoe Basarab"*).

[36] Gr. Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, ediţie îngrijită, studiu introductiv ,indice şi glosar de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1955 (ediţia a II-a, revăzută, Bucureşti 1958); Miron Costin, *Opere*, ediţie ştiinţifică cu un studiu introductiv, note, variante de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958 (ediţia nouă, în 2 volume, Bucureşti, 1965); vezi totuşi şi ediţiile fragmentare filologice bine alcătuite şi publicate de Liviu Onu : Gr. Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1967, şi Miron Costin, *Opere alese*, Bucureşti, 1967; *Cronicarii munteni*, Bucureşti, 1970.

[37] Ion Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei şi o samă de cuvinte*, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan, Bucureşti, 1955 (ediţia a doua, revăzută, Bucureşti, 1959).

[38] I. Sulea Firu, *O scriere inedită a lui D. Cantemir — Monarhiarum physica examinatio*, în „Studii şi cercetări de bibliologie", V, 1963, p. 269—272 (text latin), p. 273—276 (traducere).

[39] Radu Popescu, *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*, ediţie critică, cu un foarte bun studiu introductiv, de Constant Grecescu, Bucureşti, 1963; *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1714*, ediţie întocmită de C. Grecescu, Bucureşti, 1959; *Istoria Ţării Româneşti, 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţie critică de C. Grecescu şi Dan Simonescu. Bucureşti, 1960; pentru cronicile muntene vezi şi textele publicate de Michail Gregorian, *Cronicari munteni*, 2 vol., Bucureşti, 1961; de asemenea, I. I. Georgescu, *O copie necunoscută a Letopiseţului cantacuzinescu*, în „Mitropolia Olteniei", XIII, 1961, nr. 7—8, p. 498—549; vezi şi semnalarea descoperirii în biblioteca Mănăstirii Deir eş-Şir din Liban a unei cronici în limba arabă a Ţării Româneşti, versiune datorită patriarhului Macarie, cu titlul *Istorii şi ştiri pe scurt despre domnii Ţării Româneşti, despre petrecerea lor şi vremea şederii lor în domnie, precum am putut aduna* (1292—1664), cf. V. Cândea, *Un vechi monument al istoriografiei noastre descoperit în Liban*, în „Scînteia", 11 aprilie 1970 , p. 4.

logică, se așază alături ediția cronicilor rimate efectuată de Dan Simonescu și ediția cronicii lui Radu Greceanu realizată de Aurora Ilieș [40]. Firește, nu trebuie trecută cu vederea editarea altor texte valoroase, efectuată cu competență, de specialiști în materie, precum *Jurnalul de călătorie în China* al lui N. Milescu [41], *Predicile* lui Antim Ivireanu [42] sau istoria bisericii Șcheilor din Brașov de Radu Tempea [43].

Cu toate aceste publicații și altele în plus, literatura română are nevoie de ediții critice în serie și pentru aceasta se cere o pregătire specială. Încă nu se știe bine ce este o ediție critică sau științifică și se mai fac „reconstrucții' de texte, cînd metoda aceasta este repudiată de aproape un secol, iar la noi D. Russo a arătat clar lucrul acesta cu peste cincizeci de ani în urmă [44]. Ediția critică nu are un șablon unic și într-un fel se editează operele istoriografice, altfel cărțile populare, unde fiecare variantă își are individualitatea ei, ca în folclor (dar pe ramuri de texte privind aceeași operă).

De aceea, la punctul 1 din perspectivele de viitor, vom începe cu :

1. Necesitatea pregătirii unor noi cadre de specialiști, cu cunoștințe adiacente de paleografie chirilică, de limbi slave sau de limbă greacă, capabili să facă studii și ediții. Specialiștii de marcă în materie aproape că au dispărut și alții, care să le ia locul, sînt prea puțin astăzi. De fapt, e nevoie de un număr în creștere de specialiști care să urce pe noi trepte ale științei.

2. În viitor se va putea realiza o *Istorie a funcției sociale a cărții vechi* (pe genuri și titluri), urmărindu-se edițiile și manuscrisele, difuzarea lor în toate provinciile țării, cu călătorii dintr-un loc în altul, cu note marginale, reflexii și influențe. Este altceva decît istoria literaturii vechi. Pentru aceasta vor trebui să fie detectate toate textele cîte sînt încă neinventariate central și se mai află în locuri modeste, după care ar urma adunarea și sistematizarea datelor în vederea sintezei. Aceasta va avea o importanță nu numai culturală, ci și politic-națională. Pînă acum s-au publicat o serie de studii de amănunt [45] și s-a realizat o bună sinteză în

---

[40] *Povestiri românești versificate (sec. XVII-XVIII)*, studiu introductiv și ediție critică de Dan Simonescu, București, 1967 ; Radu Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Brîncoveanu voievod (1688—1714)*, ediție critică cu studiu introductiv de Aurora Ilieș, București, 1970.

[41] N. Milescu, *Jurnal de călătorie în China*, ediția a II-a, revăzută, de Corneliu Bărbulescu, București, 1958 (traducere nouă în *Descrierea Chinei*, BPT, nr. 156), București, 1962).

[42] Antim Ivireanul, *Predici*, ediție critică, cu studiu introductiv și glosar, de G. Strempel, București, 1962.

[43] Radu Tempea, *Istoria sfintei beserici a Șcheilor Brașovului*, studiu introductiv și ediție de Octavian Șchiau și Livia Bot, București, 1969.

Vezi și o ediție precum N. Milescu, *Enchiridion sive stella orientalis occidentali splendens*, fotocopie, transcriere și traducere de Al. Ciurea, în „Ortodoxia", X, 1958, nr. 4, p. 512—533.

[44] D. Russo, *Critica textelor și tehnica edițiilor*, București, 1912.

[45] Citățm dintre acestea : Augustin Z. N. Pop, *„Bibliografia românească veche"*, operă de colaborare națională, în „Studii și cercetări de bibliologie", III, 1960, p. 215—251 ; B. Teodorescu, *Circulația vechii cărți bisericești. Contribuții la un catalog cumulativ*, în „Biserica ortodoxă română", LXXIX, 1961, nr. 1—2, p. 169—194 ; idem, *Circulația vechii cărți de București, 1508—1830*, în „Glasul bisericii", XX, 1961, nr. 9—10, p. 879—921 ; Paul Mihail, *Circulația Cazaniei mitropolitului Varlaam în biserica românească*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei", XXXIII, 1957, nr. 10—12, p. 820—828 ; idem, *Știri noi privind circulația Cazaniei mitropolitului Varlaam*, în BOR, LXXXII, 1964, nr. 3—4, p. 384—385 ; V. Molin, *Aria de răspîndire a cărților de Rîmnic în Banat*, în „Mitropolia Olteniei", XVI, 1964, nr. 11—12, p. 859—869 ; Dimitrie Coravu, *Aspecte ale activității de tipărire și răspîndire ale cărților bisericești românești în Transil-*

teza de doctorat a lui Octavian Șchiau, *Circulația cărții românești în Transilvania în epoca feudală*, dar este nevoie de o sinteză generală.

3. S-au adunat pînă acum destule materiale și date de literatură veche, uneori pînă la saturație, iar unele sinteze sînt „doborîte" de greutatea lor. Mai departe este necesară decantarea de reziduuri, care „poluează" — am zice — materia literaturii vechi, și de studii comparate pe scară mai largă decît relațiile cu popoarele vecine, pentru a surprinde fenomenele proprii spiritului românesc.

Cu asemenea puncte de perspectivă, și altele în plus, literatura veche nu va mai fi veche, ci va putea, ca pasărea Phönix, să renască mereu din propria ei cenușă și să-și impună continuu valorile.

---

vania, în BOR, LXXXV, 1967, nr. 11—12, p. 1218 și urm.; Gh. Lițiu, *Contribuții la studiul circulației vechilor cărți bisericești*, în „Mitropolia Banatului", VIII, 1968, nr. 7—9, p. 461—472; Liviu Patachi, *Cărți vechi românești în Țara Hațegului, pe o listă din 1857*, în „Studii și cercetări de bibliologie", III, 1960, p. 282—286; Mircea Păcurariu, *Ajutoarele materiale acordate de Țara Românească bisericii ortodoxe din Ardeal*, în „Mitropolia Olteniei", XII, 1960, nr. 9—12, p. 601—626; Fr. Kiss, *Date noi privind circulația Cazaniei lui Varlaam în Transilvania*, în „Steaua", XIX, 1968, nr. 11, p. 127—128; I. C. Chițimia, *Din vechea răspîndire a cărții românești în Țara Oltului*, în „Mitropolia Olteniei" [XXII], 1970, nr. 5—6, p. 533—542.

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN EPOCA LUMINILOR
Imaginea unei epoci. Direcții de cercetare

ALEXANDRU DUȚU

Puține epoci au avut un chip mai schimbător ca aceea care acoperă sfîrșitul secolului XVIII — începutul secolului XIX, perioadă de decadență, de influență străină covîrșitoare, de inerție orientală ce nu avea să fie înlăturată decît datorită grupului de cărturari transilvăneni care, prin Gheorghe Lazăr, avea să trezească principatele, epocă nu și-a regăsit decît tîrziu individualitatea și personalitatea. Destinul agitat al interpretărilor date epocii luminilor a depins, în mare parte, de punctul de pornire al acestor interpretări, anume de felul în care generația pașoptistă s-a definit în raport cu predecesorii ei; în organismul literaturii române, pașoptiștii au provocat un fenomen de respingere a acestei epoci. Antifanarioți cu desăvîrșire, ei au echivalat secolul XVIII cu un „ancien régime" care nu putea fi înlăturat decît în măsura în care puteau fi anihilate tendințele vieții intelectuale din acest secol. Elevii lui Gheorghe Lazăr au considerat că totul trebuie renovat, reținîndu-se din tradiția culturală doar literatura orală și operele cronicarilor, iar din realizările ultimelor decenii doar ceea ce produseseră cărturarii de peste munți. Revelator este, în acest sens, textul pe care-l scria în 1822, probabil, Grigore Pleșoianu, caldă pledoarie pentru o activitate literară ce putea fi însfîrșit inițiată după plecarea fanarioților [1]. Pentru Nicolae Bălcescu, anul 1821, data „insurecției lui Tudor Vladimirescu", marchează sfîrșitul unei lupte îndelungate și redobîndirea vechilor drepturi ale țării [2]; din „vechea" cultură el reține figurile unor cărturari patrioți, ca logofătul Miron Costin, spătarul Ioan Cantacuzino, Ioan Tăutul, mare logofăt; restu-i tăcere. Și mai grăitoare este poziția lui Mihail Kogălniceanu, care, în ceea ce poate fi considerat drept prima expunere sistematică a istoriei culturii române, trasează trei mari diviziuni: „la littérature

[1] N. A. Ursu, *O disertație necunoscută de la 1822 privitoare la limba română literară*, în *Studii de limbă literară și filologie*, Ed. Academiei, 1969, p. 155—170.

[2] Nicolae Bălcescu, *Românii și fanarioții*, în N. Bălcescu, *Opere alese*, vol. I, București, 1960, p. 68—79.

ancienne qui compte pour derniers auteurs Radu Greceanu et Radu Popescu en Valachie; en Moldavie, Démètre Cantemir, Nicolas Costin et le hetman Neculce. La littérature de la décadence ou fanariote; elle date depuis 1711, jusqu'en 1812. Hors quelques ouvrages parus en Transylvanie et la suite aux annales de Moldavie écrites par Elie Karp, tout est pâle, sans couleur, la langue est corrompue, ce n'est plus la naïveté d'Ouréké, le style chaud, le nerf, le ton noble des Costin. Les auteurs s'empressent de faire de leur langue un mélange ridicule de tous les mots albanais, turcs et grecs faisant le fond du langage grec de Constantinople. Tout cela forme une langue inintelligible, affectée, vague, courtisanesque, incapable de rien produire de bon. Aussi cette littérature est-elle tombée bien vite en oubli, avec les noms de ceux qui l'ont formée. La littérature nouvelle commence en 1812, époque de la publication de l'*Origine des Romans* par Ditzio St. Martin, et de son *Histoire ecclésiastique*. Ditzio St. Martin est l'auteur de notre littérature moderne" [3].

Entuziasmat de avîntul culturii române din vremea sa, ilustrul istoric afirma că „nous avons fait plus dans ces dernières dix années que nous n'avons fait dans cinq siècles" și schița un tablou general al culturii care avea să stăruie mult timp în istoriografia culturii române : o epocă veche, o perioadă de decadență, o civilizație modernă care își are începuturile în Școala ardeleană.

Este evident că ceea ce putea contribui la îmbogățirea și, eventual, modificarea acestei imagini era o mai completă și aprofundată cunoaștere a textelor; dacă „analelor lui Elie Karp" li se puteau alătura alte texte, atunci cultura scrisă s-ar fi dovedit mai bogată și mai diversificată.

În această direcție s-au angajat filologii, dintre care trebuie menționat Moses Gaster, chiar dacă istoria sa literară, în limba germană, nu se poate ridica, după remarca lui Iorga, decît pînă „la modestul titlu de inventariu" [4]. Se afla aci însă un început promițător. Dar, în limitele strictei filologii erudite, reînnoirea imaginii nu putea lua ample proporții : mai mult, ea părea chiar periclitată. Este ceea ce ne indică aportul lui Demostene Russo la acest capitol. Cu o minuție desăvîrșită, cu o acribie dusă la limitele sale, eruditul cunoscător al literaturii neogreceşti s-a concentrat asupra raporturilor româno-grecești, utilizînd fără rezerve schema pozitivismului comparatist : influență — asimilare = copiere. Într-un text multă vreme considerat fundamental, *Elenizmul în România*, savantul inserează considerații teoretice revelatorii : „Cînd știm că o scriere românească e prelucrată sau tradusă dintr-o limbă străină, ne ferim a considera ca fondul sufletului românesc credințele și ideile care sînt niște plante exotice" ; de aceea el recomanda stabilirea precisă a originalului, a intermediarelor, a adaosurilor datorate traducătorilor, ilustrînd teza sa cu un exemplu din a sa „bête noire", *Învățătura lui Pseudo-Neagoe*, unde un pasaj contra ereticilor, luat din Efrem Sirul, dovedea că „Pseudo-Neagoe l-a luat și l-a intercalat fără rost în *Învățăturile* sale" [5]. Asemenea referiri dovedeau că filologul nu se

[3] Mihail Kogălniceanu, *Ciorna unui discurs despre istoria culturii și literaturii române*, în *Documente și manuscrise literare*, publicate de Paul Cornea și Elena Piru, vol. II, Ed. Academiei, 1969, p. 219.

[4] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești*, ed. 2, vol. II, București, 1928, p. 17.

[5] D. Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. II, București, 1939, p.508—509.

limita numai la filiații, ci se lansa și în istoria culturii, pe care o trata cu o rețetă care nu putea duce decît la constatări deplorabile, ca aceea „că literatura română e aproape copiată după cea grecească" și că literatura română din epoca veche depinde integral de mișcarea intelectuală din lumea grecească. Se crea astfel un veritabil maniheism, credința în lupta luminilor și binelui pornit din Fanar împotriva întunericului și răutății din Principate încurajînd căutarea peste tot a sursei neogrecești. Contribuții de amănunte s-au cumulat, astfel, pentru a dezvălui sub ce impulsuri pornite din cercurile grecești a început să progreseze mișcarea de idei din principate; analiza textului a devenit sie însăși suficientă, referirile la cadrul general cultural căpătînd funcție ornamentală. Faptul că autorul utilului studiu *Critica textelor și tehnica edițiilor* a intrat fără reticențe în istoria culturală nu a fost decît în dezavantajul operei sale; mai ales că eruditul a deschis un făgaș pe care s-au înscris ulterior cercetări întreprinse de emuli într-un spirit și mai categoric. Aceștia au alăturat unor analize importante privind traducerea cîtorva opere occidentale, prin filieră greacă, sau a unor opere grecești considerații care sugerau că orice traducere are valoare de document esențial și orice apel la un autor occidental, fie el Locke, Wieland, Gessner sau Marmontel, are caracterul unei revelații; întorși pe tărîmurile inerției orientale, dascălii iluminați de teoriile carteziene, lockeiene sau voltairiene (toate oferite într-o olla-podrida) au luat înfățișare de profeți. Se ajungea, astfel, la poziția opusă celei adoptate de pașoptiști, nu mai puțin nefavorabilă unei clare descifrări a imaginii unei epoci.

Este de la sine înțeles că fără o aprofundată analiză a mediului cultural român și fără o atentă investigare a mișcării ideilor pe continent și în sud-estul european nu s-ar fi putut înregistra progrese în cunoașterea perioadei luminilor în țara noastră. O lucrare fundamentală a apărut, cu această rodnică orientare, în 1901, anume istoria literaturii secolului XVIII a lui Nicolae Iorga. Reluată în 1928, sinteza a desăvîrșit, sub multiple aspecte, imaginea perioadei, și aceasta în primul rînd datorită faptului că autorul ei pătrunsese adînc în investigarea mărturiilor epocii. De aceea Iorga putea afirma că subiectul ales „nu poate fi tratat fără a se vorbi destul de pe larg de societatea timpului, de educația timpului și de acea parte din scrisul timpului care nu e făcută pentru a manifesta o personalitate literară și științifică și care e chemată la lumină numai pentru a satisface o nevoie practică. Nu se poate înțelege firea unui Clain, unui Conachi, unui Budai-Deleanu, fără a avea noțiunea vieții la curtea domnilor români din secolul XVIII, fără a ști cum era mănăstirea pe această vreme, cîtă lumină și ce lumină se păstra aici și se răspîndea în lume, fără a se explica marea revoluție culturală petrecută de acolo, noua orientare produsă prin schimbarea rituală. O istorie literară cuviincioasă, într-o epocă de creațiune cum e aceea pe care o analizăm, nu va analiza bucoavne, nu va scoate strigăte naive de admirație înaintea traducătorilor de acaftiste, molitvenice, octoihuri, trioade, catavasiere și penticostare...". Referindu-se, apoi, la compromisul fanariot, Iorga remarca pertinent că „a fost un timp cînd ideea națională grecească n-avea nimic a face cu cultura grecească, pentru că aceasta era cultura generală a Orientului". Savantul se concentra asupra fenomenelor interioare și respingea

firesc expunerea bazată numai pe cronologie și pe studiul evoluției genurilor literare, propunînd în locul lor relevarea curentelor din „viața sufletească a unui popor" și a rolului generațiilor; se contura astfel o epocă a lui Cantemir, în care au lucrat oameni cu sentimente puternice și idei înalte, o epocă a lui Chesarie de Rîmnic, în care lipsesc „spiritele distinse" și o epocă a lui Petru Maior, cînd mințile se încălzesc și creează [6]. Nicolae Iorga lega deliberat literatura din secolul XVIII de mișcarea culturală din țările române atunci cînd afirma clar că „o istorie literară trebuie să fixeze biografiile în mișcarea de idei a epocii, să puie în legătură cugetarea unuia cu gîndirea generală a timpului. Istoria literară nu se poate înțelege fără istoria culturii, ale cării culmi le studiază cu deosebire în operele și viața scriitorilor".

Curentul filologic a ajuns între cele două războaie la maturitate, și Nicolae Cartojan a dat la iveală lucrarea sa consacrată „cărților populare", gen separat de cărțile religioase și de cele istorice; cel de-al doilea volum se ocupa de cărțile populare din secolul XVIII, răstimp al influenței grecești [7]. Urmărind sursele și filierele, profesorul constatase dependența cărților de acest gen românești de originale grecești. Prețioase contribuții la capitolul surselor a adus și G. Bogdan-Duică. Se acorda o pondere deosebită impulsurilor externe și în lucrarea lui Sextil Pușcariu, din 1920, care aprecia că „întreaga epocă veche a literaturii noastre se caracterizează prin influența orientală", deși autorul nu neglija faptul că literatura, „partea cea mai nobilă a culturii noastre", trebuie prezentată „în mod istoric" [8].

Este evident că preocuparea de a se urmări „dezvoltarea firească a literaturii" fusese favorizată de progresele înregistrate de școala istorică, precum și de cercetarea filologică a textelor; au apărut istorii literare care au îmbrățișat evoluția literaturii române și din rîndul acestora trebuie reamintită sinteza lui Ovid Densusianu. S-a cristalizat treptat imaginea unei epoci care se încheie către sfîrșitul secolului XVIII și a unei epoci care începe cu Școala ardeleană, cu poezia munteană, cu traducerile care deschid un gust nou.

S-au conturat perspectivele unei istorii literare în înțelesul unei „istorii de valori". Este obiectivul în slujba căruia și-a pus capacitatea și ingegniul George Călinescu, care a urmărit „izolarea culturalului de artistic", aducînd în prim plan „efortul artistic" și reliefînd rolul personalității în creație. Remarcabilul estetician și critic a desființat diviziunile istoriei literare după principii exterioare faptelor artistice, care, odată aplicate, împart pe un autor în perioade diverse sau pe capitole, în funcție de genuri, transformîndu-l „într-un monstru cu mai multe capete" [9]. Operă a unui critic cu „vocație", condiție pe care George Călinescu o preciza a fi indispensabilă evaluării critice, istoria sa literară

---

[6] N. Iorga, *op, cit., Introducerea.*

[7] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, *Epoca influenței grecești*, București, 1938, 450 p.

[8] S. Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, ed. 2, Sibiu, 1930; capitolul IV, dedicat epocii fanariote, este intitulat *Epoca de decadență.*

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, introducerea.

a pus cu pregnanță în lumină prezența valorii estetice în cadrul literaturii noastre „vechi".

Cîțiva ani mai tîrziu apărea o lucrare care reda perioadei luminilor individualitatea ei. Pornind de la premisele pe care i le oferiseră un Pompiliu Eliade, Garabet Ibrăileanu sau Eugen Lovinescu [10], preocupați de evoluția civilizației române de-a lungul unor etape de masivă asimilare a elementelor oferite mai ales de culturile occidentale, Dumitru Popovici s-a oprit asupra acestei perioade, adevărat „turning point" în istoria mentalității române. Urmărind dezvoltarea culturii din țara noastră, savantul constatase că literatura română parcursese un traseu original, desprinzîndu-se de cultura slavonă, de influența greacă, de programul latinist, pentru a ajunge, prin direcția imprimată culturii de Kogălniceanu și Alecu Russo, la „adîncirea elementului local". În asemenea condiții, epoca luminilor nu mai apărea ca o fază de tranziție, ci ca o perioadă de ample tensiuni; D. Popovici a reluat teoria lui Iorga, conform căreia lupta dintre elementul local și cel străin este factorul motor, dar a deplasat punctul de greutate de pe „schimbarea ritului" în Transilvania pe contactul cu luminile apusene. De aceea, profesorul clujean a urmărit pătrunderea ideilor iluministe franceze și germane în cultura română, a prezentat elaborarea credo-ului transilvănean, dar a reliefat în paralel și mișcarea de idei din principate, trecînd în revistă poezia epocii și insistînd asupra operei lui Ioan Budai-Deleanu, figura cea mai proeminentă și reprezentativă din întreaga perioadă. Bogăția de date și noutatea interpretării au asigurat acestei sinteze un loc printre lucrările de referință. Este regretabil că lucrarea s-a difuzat prea puțin și a rămas multă vreme cunoscută doar specialiștilor [11]. S-au deschis larg porțile istoriografiei ideilor, care avea să-și propună ulterior o mai aprofundată analiză a structurilor mentale din societatea română, de care au depins, în fond, înseși asimilările elementelor propuse de „Europa luminată". Pe acest făgaș s-a înscris și lucrarea lui Lucian Blaga, apărută postum, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (Edit. științifică, 1966), revelatorie sub multiple aspecte.

În 1964, cînd a apărut vol. I al tratatului academic de istorie a literaturii [12], a devenit evident că istoriografia literară din țară noastră se întemeia pe o tradiție constituită : exista o clasificare a cărților în religioase, istorice și populare, se precizase aportul unor personalități din secolul XVIII la dezvoltarea culturii române, se conturase rolul jucat de Școala ardeleană în inițierea unei literaturi „moderne". În cadrul unui plan genral, care a acceptat diviziunea pe secole a literaturii (fixîndu-se apartenența unei creații la o epocă exclusiv după momentul elaborării și eliminîndu-se datele privitoare la difuzare), au fost consacrate dense monografii genurilor distinse de Cartojan, creatorii din secolul XVIII fiind inserați în aceste ample categorii tacit acceptate; s-a acor-

[10] Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898; G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ed. 2, Iași, 1922; Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I-III, București, 1928.

[11] Dumitru Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, 516 p., sinteză continuată cu volumul *Romantismul românesc*, editat recent de Ioana Petrescu, București, 1969.

[12] *Istoria literaturii române*, Ed. Academiei, vol. I (1964); vol. II (1968).

dat aceeași pondere Școlii ardelene ca în trecut și a fost operată o netă separare între fluxul genurilor literare de pînă la 1780 și apariția bruscă a creatorilor după această dată. Întemeindu-se pe rezultatele obținute de istoriografia literară pînă în acel moment, tratatul și-a propus mai curînd să înfățișeze o sumă de cunoștințe decît să ofere premisele unor investigări viitoare; în acest sens au fost înregistrate cele mai variate teze și s-a adoptat, în numeroase paragrafe, modalitatea descriptivă. De aceea nu a fost supusă unei reconsiderări opinia unor istorici literari din trecut, anume că reînnoirea literaturii române se datorește unui grup de cărturari (care, în fond, s-au preocupat prea puțin de beletristică): Școala ardeleană. Trecerea de la descrierea pe genuri la prezentarea monografică a unor scriitori și scindarea netă a procesului evolutiv, prin trasarea unei granițe insurmontabile (ce impunea și o modificare a punctului de vedere metodologic), nu au readus în discuție nici pozițiile cîștigate de un Iorga sau Popovici, care se ocupaseră de o „epocă". Aceeași împărțire și o sistematizare asemănătoare revin în lucrările lui Al. Piru consacrate literaturii vechi și literaturii dintre 1800 și 1830, denumită premodernă[13]. Perioada și-a regăsit unitatea în recenta sinteză a lui George Ivașcu, unde, în partea a patra, consacrată „epocii luminilor", se înfățișează o coerentă imagine a raporturilor cu filiera greacă, a locului ocupat de Școala ardeleană într-o mișcare culturală în care își fac apariția primele instituții ale culturii moderne și încep să creeze pionierii literaturii artistice[14].

Dacă în etapa actuală a cercetărilor se acceptă că între circa 1770 și 1830 are loc o amplă mutație de valori în cultura noastră și dacă rezultatele atinse de istoriografie constituie o sumă de date și interpretări prețioase, nu este mai puțin sigur că perioada care acoperă cele șase decenii poate să capete contururi mai precise în viitor. În această direcție apreciem că este util să se facă o distincție între pozițiile ferme dobîndite și cele care merită să fie supuse unei revizuiri.

Perioada luminilor este, desigur, o epocă de tranziție, dar nu avem nici un motiv să credem că oamenii din acest răstimp au trăit în diligențe, transportîndu-și lăzile lor de zestre dintr-o zonă a furtunilor într-una a luminilor orbitoare. În fond, reacțiile lor se desfășoară într-un context dat și spre acesta este solicitată atenția noastră; dialogul lor cu contemporaneitatea se cere a fi surprins în aspectele lui cele mai intime și autentice.

În primul rînd sînt probleme ale existenței cotidiene care așteaptă să fie descifrate, pentru a arunca noi lumini asupra condițiilor în care scriitorii își puteau desfășura activitatea: ni se pare de prim interes să știm cum trăiau intelectualii, ce posibilități aveau ei de a elabora și difuza opere scrise. Vorbind de condițiile elaborării, ne gîndim în primul rînd la modelele educative: educația în familie, educația în școală, posibilitățile de informare, sub care capitol se cuprinde circulația cărții

---

[13] *Literatura română veche*, București, 1961; *Literatura română premodernă*, București, 1964.

[14] *Istoria literaturii române*, Ed. științifică, 1969, vol. I, partea a patra, p. 283–377.

românești și străine, constituirea bibliotecilor private și publice[15]. Este de știut, apoi, dacă scriitorul elaborează opera pentru sine, dacă îndeplinește o comandă sau cere sprijinul unui patron. În sfîrșit, dacă utilizează o sursă străină și în ce mod : traduce, prelucrează sau o remodelează ? După analiza structurii cărții realizate, se impune cercetării aparatul conceptual utilizat, deoarece din investigarea lexicului ne putem îndrepta spre utilajul mental al oamenilor dintr-o anumită epocă.

Apare, apoi, un domeniu conexat de cel schițat mai sus : condițiile difuzării. Există centre tipografice în acest răstimp și este de văzut ce relații se stabileau între autori și tipografi. Dar în acest moment manuscrisul redă cu mai multă sensibilitate mișcarea de idei[16] și de aceea este de urmărit cum se copiau manuscrisele, pentru cine și de către cine. Manuscrisele se colportează și se transmit de la un cititor la altul ; aceasta ne poate îndrepta spre mai buna cunoaștere a cercului de cititori, care puteau practica o lectură individuală, dar și una în grup ; ajungem la studiul comunicării „de la gură la ureche", specific șezătorilor din cadrul rural.

Se deschide, astfel, problema asimilării operelor redactate de iluminiștii români, care ridică chestiunea discuțiilor ce puteau fi purtate în grupuri închise, de genul saloanelor, sau în grupări mai largi, de genul societăților ; de asemenea, chestiunea dezbaterilor culturale pe care le angajează, de exemplu transilvănenii prin polemicile pe care le poartă.

Enunțînd aceste probleme, cumulăm, de fapt, o serie de aspecte care toate ne dezvăluie, o dată cu sociologia elaborării operelor, și sociologia perceperii acestor opere. Or, în acest punct credem că direcțiile recente din istoriografia noastră pot veni în sprijinul istoriei literare. Atenția care a fost acordată dezvoltării economice a societății românești, a structurii sociale din secolul XVIII, a contextului politic s-a sol-

---

[15] Privitor la contactele cu iluminismul european prin intermediul lecturilor, ținem să atragem atenția asupra multiplelor aspecte ale contactelor intelectuale pe care le ridică și le rezolvă bibliografia întocmită de W. Krauss și M. Fontius, *Französische Drucke des 18. J. in den Bibliotheken der D.D.R.*, Berlin, Akademie Verlag, 1970, 2 vol. În prefață, Werner Krauss subliniază cu claritate faptul că „evaluarea estetică nu poate constitui ultimul cuvînt" al unei cercetări care-și propune să stabilească în ce mod a contribuit cartea la progresul unei mișcări culturale într-o epocă determinată (p. VIII). Dintre numeroasele indicații pe care le cuprinde această lucrare, care, prin intermediul cărții, reconstituie coordonatele contactelor intelectuale dintre societatea germană și iluminismul francez, reține atenția prezența masivă în bibliotecile germane a scriitorilor „minori", care au atras și pe traducătorii români : Dorat, tradus de Conachi, Baculard d'Arnaud, d'Ussieux, Mme de Genlis și alții. Este prezent Restif de la Bretonne, din care a tradus Rigas Velestinlis și, după el, Ioan Beldiman, în Moldova, și Gheorghe Peșacov, în Valahia (o copie scrie Nicolae Udeanu în 1804), abatele Pérau, din care traduce Gherasim Clipa, student la Leipzig, precum și Thomas Day, *Sandford et Merton* /The history of Sandford and Merton/. Trad. libre de l'anglais par Armand Berquin, Paris, 1786—1787, versiune utilizată, probabil, de Zaharia Carcalechi pentru fragmentul reprodus în „Biblioteca românească", 1821 (fapt, după cîte știm, nesemnalat pînă în prezent). Interesant este că Th. Day, fost student la Oxford, scrie „cu o totală lipsă de umor" o carte care se inspiră din *Educația practică*, compusă de pedagogul irlandez Richard Lovell Edgeworth, adept al lui J. J. Rousseau.

Pentru modelele educative și raporturile dintre concepțiile sociale și informație, sugestii prețioase în Robert Mandrou, *La France au XVIIe et XVIIIe siècles*, PUF, 1967, cap. *Mentalités, psychologies collectives, histoire culturelle*, p. 270—290. Referitor la sociologia elaborării și la sociologia perceperii operelor, de văzut *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, 1970 (volum în care sînt incluse studii de Robert Escarpit, Pierre Orecchioni, J. Dubois, Ch. Bouazis, H. Zalamansky, R. Estivals, G. Mury, Nicole Robine).

[16] În acest sens, studiul *Carte și societate în secolul XVIII*, din volumul nostru *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969.

dat cu rezultate notabile, de care istoriografia culturii este datoare să țină seama.

Și aceasta pentru a defini planul istoriei culturale, în care se inserează istoria literaturii. În acest sens vor putea fi dezvoltate rezultatele la care au ajuns Iorga, Călinescu, Popovici.

Mai întîi, întrucît aceste sinteze au pus în lumină faptul că istoria literară se definește în raport cu istoria culturală. De aceea trebuie supusă revizuirii separarea netă ce se face între perioada de pînă la 1780, cînd descrierea se face pe genuri, conferindu-se „literaturii" accepția sa cea mai largă, și perioada de după 1780, cînd descrierea urmează schema omul — opera, conferindu-se termenului de „literatură" înțelesul de „beletristică".

În al doilea rînd, deoarece, în special, George Călinescu a relevat faptul că, din întregul sector al culturii scrise, istoria literară este chemată să se concentreze asupra operelor în care efortul artistic este deliberat urmărit.

În prima privință, se pune întrebarea cum divizăm cultura scrisă. În cărți religioase, istorice, populare. Dar se ridică noi întrebări, dintre care menționăm doar cîteva : de vreme ce vorbim despre tipografii, de ce să mai menționăm cărțile de ritual, care nu alcătuiesc o literatură? sînt prefețele la *Minee* ale lui Chesarie același lucru cu molitvelnicele și acatistierele? Există o literatură istorică : dar despre cronografe ni se vorbește numai în secolul XVII, deși majoritatea copiilor datează din secolul XVIII, ba chiar din prima parte a secolului XIX. Există apoi cărți populare și aci se amintește *Erotocritul* sau *Bertoldo*, cu autori cunoscuți, dar nu și *Zăbava fantasiei* a lui Loredan sau *Alexie* al lui Ducray-Duminil, care au intrat într-un circuit popular, după cum indică numeroasele copii existente (cîte 11 !). Probabil că mai precise sînt referirile la gustul oamenilor epocii și la diviziunile pe care le făceau ei, așa cum rezultă din cererile lor de cărți, din felul în care își organizau bibliotecile pe materii, din modul lor de a ordona disciplinele. Am crede că, în acest sens, se poate vorbi de o literatură istorică, una sapiențială, alta pentru zăbavă. Pentru a contura pe aceasta din urmă va trebui să renunțăm la strania pruderie din unele lucrări în care traducerile sînt enumerate în treacăt ; aceste „cărți pentru zăbavă" sînt, într-adevăr, în mare parte traduceri, dar cu ample remodelări, și este sigur că datorită acestor traduceri se deschide gustul pentru citit „beletristică", iar creatorii deprind gustul compoziției neoclasice.

În măsura în care vom cunoaște exhaustiv operele care au fost scrise și au circulat în decursul celor șase decenii, se vor putea stabili fondul de idei și sentimente, precum și nivelele culturale din epocă. De aci se poate trece la precizarea raporturilor cu iluminismul european și a contactelor cu celelalte culturi din sud-estul continentului. În privința filierei neogrecești se poate constata că influența greacă sporește pe măsură ce ascensiunea fanarioților în ierarhia otomană este mai decisă — deci ea beneficiază de condiții politice impuse ; că prin intermediul ei se amplifică imaginea antichității eline și a Bizanțului, care constituiseră pentru români temeiuri și în perioada slavonă ; că reînnoirea din literatura neogreacă concordă cu posibilitățile de opțiune oferite princi-

patelor după 1774, fapt care favorizează sporirea contactelor la sfîrşitul secolului XVIII, concomitent cu orientările facilitate de contactul direct cu originalele franceze şi germane.

În cea de-a doua privinţă, se impune urmărirea atentă a modului în care evoluează, în cadrul culturii, domeniul beletristicii. Pe de o parte, constatăm o amplificare a literaturii cu cadru antic, prin asimilarea unor opere europene contemporane cu subiecte din lumea antichităţii, pînă ce se deschide domeniul Arcadiei; vorbind de sentimentalism, nu putem ignora ponderea spiritului levantin intrat prin filieră neogreacă. Se poate urmări, apoi, sfîrşitul retoricii şi orientarea spre estetica iluministă. De asemenea, înflorirea satirei în acest sfîrşit de epocă şi coexistenţa poeziei intime cu proza reformatorilor. În asemenea condiţii se vor clarifica raporturile cu neoclasicismul european şi semnificaţia reluării unor procedee baroce. Pe de altă parte, constatăm o continuă amplificare a literaturii cu circuit popular, care ajunge acum la apogeu datorită unui Ioan Barac şi Anton Pann.

Dar atît planul istoriei culturale, cît şi domeniul beletristic, ce se dezvoltă permanent, în cadrul procesului de masivă diversificare a preocupărilor culturale, se vor dezvălui integral în măsura în care vom face o dublă distincţie; una este *reconstituirea*, care nu poate fi întreprinsă cu mijloace inadecvate mentalităţii perioadei luminilor (cu ajutorul, adică, al unor criterii desprinse, de exemplu, din estetica croceană!), şi alta *evaluarea*, care îşi propune să pună în lumină valorile de lungă durată din anume etape. Atîta timp cît cele două operaţii, fundamentale într-o autentică istorie literară, nu vor fi confundate, avem garanţia că gustul modern nu se substituie gustului dintr-o epocă îndepărtată şi că ceea ce ni se înfăţişează este o etapă de dezvoltare spirituală şi nu o sumă de impresii subiective. A pretinde că datoria interpretului unei epoci este de a comunica impresiile pe care le pot stîrni cîteva opere din acel răstimp înseamnă a anihila o ştiinţă, o disciplină intelectuală. De aceea, prima îndatorire a istoricului este de a face apel la mărturiile capabile să-l introducă în mentalitatea oamenilor din epoca luminilor, mai puţin preocupaţi de originalitate şi mai angrenaţi în combinarea elementelor moştenite cu noile achiziţii, mai puţin dornici să-şi afirme individualitatea şi mai sensibili la noile tendinţe decît îi bănuim, mai puţin dispuşi să scrie cărţi religioase, istorice sau populare şi mai interesaţi în descoperirea unor noi forme de expresie şi a unor soluţii capabile să rezolve problemele ridicate de existenţa cotidiană.

Esenţial, desigur, este să dispunem de textul operei lor, şi în această privinţă s-au făcut paşi hotărîtori: avem astăzi texte importante din Şincai, S. Micu, mai puţin din Petru Maior, ediţii din opera Văcăreştilor, a lui Conachi; s-au editat recent cronicile rimate şi antologia cărţilor populare. Preţioase ar fi antologiile din cărţile de înţelepciune, din cărţile pentru zăbavă, din poezia şi proza iluminiştilor. Lipsesc încă monografiile consacrate unor scriitori, prezentaţi în cadrul mediului lor cultural, deşi contribuţii remarcabile s-au adus la studiul operei lui I. Budai-Deleanu (de către Lucia Protopopescu, I. Pervain, David Prodan), a lui Conachi, a Văcăreştilor, a Goleştilor. În vederea mai bunei cunoaşteri a percepţiei operelor, o utilă contribuţie au adus studii recente privitoare la circu-

lația cărților și la relațiile dintre autori și editori [17]; dar asemenea anchete se cer sistematic întreprinse.

Perioadă dintre cele mai interesante în istoria culturii noastre, epoca luminilor capătă în anii noștri noi contururi, imaginea ei tot mai autentică îngăduindu-ne să înțelegem mai bine tradiția noastră culturală, continuitatea și specificul ei, precum și transformările gustului literar, care au favorizat apariția beletristicii.

[17] Pentru bibliografia lucrărilor menționate aci facem trimitere la ghidul anexat la studiul bogat în sugestii al prof. M. Berza, *Problèmes majeurs et orientations de la recherche dans l'étude de l'ancienne culture roumaine*, „Revue Roumaine d'Histoire", 1970, 3, p. 485—506, și la indicațiile din articolul nostru *L'Historiographie de la culture roumaine*, în aceeași revistă, 1970, nr. 4. Privitor la I. Budai-Deleanu ne referim la Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, Ed. Academiei, 1967; *Scrieri inedite*, editate de I. Pervain, Ed. Dacia, 1970; D. Prodan, *Introducere* la *Încă un Supplex Libellus românesc 1804*, Ed. Dacia, 1970. În aceeași editură a apărut recent culegerea de texte a lui Vl. Diculescu, *Viața cotidiană a Țării Românești în documente, 1800—1848*, 1970, care oferă o bună introducere în mentalitatea epocii.

STADIUL ACTUAL ŞI PERSPECTIVELE CERCETĂRILOR ROMÂNEŞTI ASUPRA ROMANTISMULUI ŞI EPOCII ROMANTICE (PÎNĂ LA EMINESCU)

PAUL CORNEA

Cercetarea romantismului, intrată de multă vreme în rutina istoriei literare, cunoaşte azi un extraordinar reviriment, impunîndu-se specialiştilor de pretutindeni drept un obiectiv de prim plan. E ca şi cum, surprinşi de trăinicia unei mitologii încă în stare să agite spiritele, studioşii s-ar simţi ispitiţi să facă pelerinajul spre origini fie ca să-şi exorcizeze obsesiile, fie ca să caute un ţap ispăşitor pentru ceea ce este dezagregare, iraţionalism şi antiartă în arta zilelor noastre. La noi, fiindcă romantismul a fost nu numai un protest împotriva alienării şi a tragismului destinului uman, ci şi un factor de polarizare a conştiinţei naţionale şi de înscriere în modernitatea culturii, cercetarea sa, deşi din alte motive, a luat de asemenea un mare avînt.

Dar dacă scrutăm zările peisajului critic interbelic ne dăm repede seama că noutatea aceasta e destul de veche. Un preţios instrument de lucru, bibliografia întocmită recent de H. Zalis [1], pune cu deosebită netezime în lumină bogăţia şi valoarea contribuţiilor anterioare Eliberării. Desigur, ca orice bibliografie, nici aceasta, deşi încearcă să opereze o selecţie, nu evită marile denivelări calitative, de la pagină la pagină şi de la titlu la titlu : articole de circumstanţă se învecinează cu studii substanţiale, opinii sclipitoare cu platitudini inutil deshumate [2]. Dacă totuşi ne sforţăm să cernem din masa operelor alăturate mai mult sau mai puţin la întîmplare pe cele realmente semnificative, care împrospă-

[1] *Romantismul în literatura română. Contribuţii bibliografice* (lucrare întocmită de H. Zalis), Biblioteca centrală universitară, Bucureşti, 1967 (ed. I — 1965).

[2] Bibliografia lui Zalis nu e scutită, cu toate acestea, de multe omisiuni, unele de-a dreptul surprinzătoare. Amintim dintre marii absenţi : C. Dobrogeanu-Gherea, *O problemă literară*, în *Studii critice*, vol. III, ed. a 3-a, Bucureşti, f.a. ; N. Iorga, *Începuturile romantismului*, în *Pagini de critică din tinereţe*, Ed. Ramuri, Craiova, f.a. ; Paul Zarifopol, *Din istoria poeziei româneşti. Alexandrescu-Bolintineanu*, „R.F.R.", nr. 5, 1936 ; G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, 1946 etc.

tează materialul faptic sau renovează realmente interpretarea, constatăm că nu puține sînt lucrările ce trec cu succes examenul vremii. O enumerare, fie și sumară, realizată pe criterii de exigență, nu de protocol, n-ar putea în nici un caz trece peste : remarcabilele pagini de tinerețe ale lui N. Iorga, intitulate *Începuturile romantismului* ; articolele ingenioase ale lui H. Sanielevici de explicare a romantismului prin prisma sociologiei marxiste ; studiile pătrunzătoare și fin analitice ale lui Lucian Blaga și Tudor Vianu, căutînd unitatea dialectică dintre romantism ca „mentalitate" și romantism ca „fenomen istoric" ; intervenția subtilă a lui Mihai Ralea cu prilejul centenarului prefeței la *Cromwell* ; admirabila exegeză asupra specificului romantismului românesc datorită lui Ion Pillat ; studiile de „influență" de tip lansonist ale unor Ch. Drouhet, I. M. Rașcu și, îndeosebi, D. Popovici ; strălucitul eseu al lui G. Călinescu despre romantism ca structură arhetipală, privit în comparație cu barocul și clasicul ; în fine, manifestările episodice, dar congruente și substanțiale, ale unor critici ca Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Al. Dima, Al. Philippide, Ovidiu Papadima [3]. Această lungă și bine mobilată listă, care lasă totuși în afară cercetările privindu-l pe Eminescu (întrucît fac obiectul altei comunicări) și contribuțiile în domeniul literaturilor străine, dovedește că fenomenul romantic a preocupat gîndirea românească și a stimulat-o creator, că exegeza actuală nu trebuie să ia totul de la început, că ea dispune de o bază de plecare trainică. Noua cultură s-a angajat cu elan în opera de valorificare autentică a potențialului creator românesc, instalînd pretutindeni pietre fundamentale, chemînd la viață uriașe energii somnolente, preluînd tradițiile înaintate și fertile ale trecutului.

Reluate cu oarecare reticență și sfială la început, cercetările dedicate romantismului s-au extins curînd, căpătînd o amploare încă necunoscută la noi. Fapt caracteristic : direcția principală de atac n-a fost sinteza, nici, în genere, efortul de conceptualizare, ci activitatea concretă de îmbogățire a materialului documentar și de constituire a instrumentelor de lucru — deci publicarea de texte și corespondență inedită, întocmirea de monografii asupra diverșilor scriitori etc. Era oare un simptom al dorinței de a relua contactul cu materia obiectivă a realului după o perioadă de speculații abuzive? Sau teama de a generaliza o experiență literară fluidă, greu de disciplinat și în mod evident incompatibilă cu schemele

[3] N. Iorga, *op. cit.* ; H. Sanielevici, *Romantism liric și romantism epic* și *Asupra clasicismului și a romantismului*, în *Cercetări critice și filozofice*, București, Alcalay, f.a. ; Lucian Blaga, îndeosebi studiile cuprinse în *Fețele unui veac*, Arad, 1925, și *Daimonion*, Cluj, 1930 ; Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în *Romantismul european, culegeri de conferințe*, București, 1932 ; M. Ralea, *Contradicțiile romantismului*, în „Viața românească", nr. 10—12, 1927 ; I . Pillat, *Romantismul românesc*, în *Romantismul european...* op. cit. ; Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924 ; I. M. Rașcu, îndeosebi cercetările cuprinse în *Alte opere din literatura română*, București, 1938 ; D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Eliade Rădulescu*, București, 1933, și studiile cuprinse în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944 ; G. Călinescu, *op. cit.* ; Pompiliu Constantinescu, *Romantismul românesc*, în „Revista Fundațiilor", nr. 3, 1946 ; Șerban Cioculescu, capitolul despre *Începuturile literaturii artistice* din *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Tudor Vianu și Vladimir Streinu), București, 1944 ; Al. Dima, îndeosebi raporturile dintre romantism și arta populară în *Conceputul de artă populară*, București, 1939 ; Al. Philipide, îndeosebi *Centenarul romantismului*, în „Adevărul literar și artistic", 2 martie 1930, și *In apărarea romantismului*, idem, mai 1937 ; O. Papadima, *Literatura de idei și scriitorii de mîine*, în „Gînd românesc", nr. 5, 1933.

elaborate de cercetătorii vest-europeni? Ori poate, mai degrabă, conștiința urgenței de a elabora instrumentajul cercetării și a-i fixa cadrul material înainte de a trece la rezolvarea problemelor de fond?

De fapt, nici una dintre presupunerile acestea nu e neîntemeiată și fiecare motivează parțial preocuparea mai intensă de romantici decît de romantism, prevalența studiilor documentare asupra celor interpretative. A fost la mijloc, fără îndoială, și o mare nevoie de cufundare în oceanul binefăcător al faptelor, fără de care în disciplina noastră nu se poate înălța nimic solid. A fost și necesitatea tactică stringentă de a pune la îndemîna cercetătorilor și a unui nou public, extrem de larg, termenii de referință primari ai oricărei viziuni globale: textele și studiile monografice. A jucat, desigur, și un scrupul teoretic: dificultatea de a determina un „statut" al curentelor în literatura română. Din faptul că, în genere, grupările agregate în jurul unui program și reunind scriitori înrudiți intelectualmente au fost, la noi, structurate labil, intrînd în relații de suprapunere sau coexistență cu grupări concurente, decurge că însăși definirea romantismului ca „mișcare" trebuia să constituie o chestiune litigioasă, iar izolarea specificului său să pară hazardată.

Oricum ar fi, și independent de motive, regretînd că o bucată de vreme activitatea propriu-zis interpretativă a rămas în urmă, trebuie să ne bucurăm, în schimb, de recolta mai mult decît promițătoare a publicațiilor de referință: texte, documente, monografii, instrumente de lucru. Menționăm astfel, în primul rînd, edițiile scriitorilor romantici sau aparținînd „epocii romantice", dintre care cîteva sînt adevărate reușite prin acuratețe filologică, bogăția aparatului critic și cuprinderea cvasiintegrală a operei. În speță, ne referim la edițiile: *Grigore Alexandrescu* (I. Fischer, vol. I, 1957), *Vasile Alecsandri* (G. C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, vol. I — *Poezii* — 1965), *Ion Ghica* (I. Roman, vol. I, 1967; vol. II, 1970), *I. Eliade Rădulescu* (Vladimir Drimba, vol. I, 1967; vol. II, 1968).

Alte ediții, de un nivel mai sumar sub raportul selecției textelor și comentariului critic, dar de obicei oferind transcrieri corecte, acoperă pe mai toți autorii reprezentativi ai epocii romantice, și anume: *V. Alecsandri* (*Doine — Ostașii noștri*, G. Rădulescu-Dulgheru, B.P.T., 1968; *Chirița în Iași sau Două fete și-o neneacă*, G. Pienescu, B.P.T., 1961; *Proză*, G. C. Nicolescu, 1966), *Gh. Asachi* (N. A. Ursu, I—II, B.P.T., 1957), *N. Bălcescu* (Andrei Rusu, I, II, 1960), *G. Barițiu* (V. Cheresteșiu, C. Mureșan, G. Em. Marica, 1962; Radu Pantazi, 1964), *Cezar Bolliac* (Andrei Rusu, 1956), *D. Bolintineanu* (Rodica Ocheșanu și Gh. Poalelungi, I—II, 1961), *I. Codru-Drăgușan* (Romul Munteanu, 1956), *N. Filimon* (G. Baiculescu, I—II, 1957), *B. P. Hasdeu* (*Scrieri alese*, J. Byck, 1968; *Etymologicum Magnum Romaniae*, A. Rusu, B.P.T., 1970), *M. Kogălniceanu* (*Scrieri alese*, Dan Simonescu, I, II, B.P.T., 1959; *Scrisori — Note de călătorie*, Aug. Z. N. Pop și Dan Simonescu, 1967), *A. Mureșanu* (D. Păcurariu, 1963), *C. Negri* (Emil Boldan, I—II, 1966), *C. A. Rosetti* (pagini antologice, Radu Pantazi, 1969), *Alecu Russo* (E. Boldan, 1956; Geo Șerban, 1961), *G. Sion* (*Proză*, Radu Albala, 1956), *C. Stamati* (Ion și Rodica Rotaru, 1967).

Extrem de îmbucurătoare este înmulțirea publicațiilor de documente și corespondență. S-au alcătuit cataloage ale corespondenței lui *V. Alecsandri* (Marta Anineanu, 1957), *I. Ghica* (Nicolae Liu, 1962), *M. Kogălniceanu* (Aug. Z. N. Pop, 1959) și s-a editat parțial corespondența de V. Alecsandri (*Corespondență*, Marta Anineanu, 1960; *Scrisori, însemnări*, idem, 1964), I. Ghica (*Documente literare inedite*, D. Păcurariu, 1959). De un mare interes sînt scrisorile publicate de Cornelia Bodea în vol. III din *Documente privind Unirea Principatelor* (1963) și ca addenda la lucrarea sa *Lupta românilor pentru unitatea națională. 1834—1894* (1967). Marin Bucur a început editarea unei serii de *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în sec. al XIX-lea* (vol. I, 1969). Am inițiat noi înșine, în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", cu colaborarea Elenei Piru, colecția de *Documente și manuscrise literare inedite* (I, 1967; II, 1969).

Menționăm cîteva culegeri antologice care intră, parțial, în raza cercetării noastre: G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (1967) Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă* (I—II, 1969), Pompiliu Teodor, *Evoluția gîndirii istorice românești* (1970).

Studiul literaturii și al mișcării ideilor din epoca romantică e înlesnit considerabil de înmulțirea bibliografiilor și a monografiilor de reviste. În acest sens, pe primul plan se situează excelenta *Bibliografie analitică a periodicelor românești* (I—III, *1790—1850*, 1967, și I, *1851—1858*, 1970) întocmită de Ioan Lupu, Nestor Camariano, Ovidiu Papamida. Foarte utilă e bibliografia *Foii pentru minte, inimă și literatură*, însoțită de un amplu studiu monografic (George Em. Marica, 1969). Recentul volum *Reviste literare românești din secolul al XIX-lea*, sub îngrijirea lui Paul Cornea (1970), cuprinde, printre altele, monografiile revistelor: *Dacia literară* (G. Muntean), *Propășirea* (Paul Cornea), *Revista română* (Stancu Ilin). O ediție facsimilată a *Aăutei românești* (Cornelia Oprișan) a apărut de curînd în Editura Minerva (1970); sperăm ca această bună inițiativă să nu rămînă o „rara avis".

Enumerarea aproape fastidioasă de titluri întreprinsă în rîndurile de mai sus e totuși incompletă, deoarece nu menționează *toate* aparițiile, ci numai pe cele semnificative, și lasă de o parte — din considerente de spațiu — contribuția periodicelor de specialitate și a presei literare (notabilă mai ales în direcția publicării de documente și scrisori). Chiar și ciuntit, tabloul anterior ilustrează totuși că marele avînt al istoriei literare postbelice s-a făcut din plin simțit și în sectorul studiilor romantice. Desigur, pe fondul acestor realizări fără comparație cu ceea ce s-a făcut la noi înainte de Eliberare, existența a o serie de neajunsuri distonează și mai puternic, îndeosebi cînd exprimă — cum e cel mai adesea cazul — o inconsecvență a politicii editoriale și nu o carență a muncii științifice de reconsiderare.

Astfel, e greu de înțeles de ce a putut fi posibilă inițierea unei excelente ediții critice Heliade-Rădulescu (Vl. Drimba) nu și a uneia Bolintineanu (deși dificultățile obiective ale celei din urmă sînt prezumtiv cu mult mai mici); de ce C. Negruzzi, autor de slabă prolificitate, circulă de ani și ani de zile într-o ediție nereprezentativă; de ce nu s-au retipărit scrisorile din tinerețe ale lui M. Kogălniceanu (publicate încă în

1913 de Petre V. Haneș), document indispensabil pentru cunoașterea marelui animator al „Daciei literare" și nu dispunem de o ediție care să adune măcar toate scrierile sale beletristice; de ce teatrul integral al lui Alecsandri trebuie căutat încă în vechea ediție Minerva; de ce în afara paginilor antologice din C. A. Rosetti, reproduse de Radu Pantazi, nu există nici o ediție a scrierilor sale literare; de ce lipsește orice culegere din operele scriitorilor postpașoptiști etc.? Pe de altă parte, dacă e explicabil că edițiile de opere complete, de tip academic, Alecsandri, Alecsandrescu, Odobescu, avansează foarte lent sau au fost întrerupte, e însă inexplicabil de ce nu se găsesc soluții de înlocuire a specialiștilor deveniți indisponibili. Nu insistăm asupra chestiunii, ea interesează marginal subiectul nostru și, de altfel, oricum, nu e cazul s-o dezbatem aci. Sperăm că măsurile luate recent pe linia îmbunătățirii sistemului editorial și a intensificării colaborării specialiștilor din învățămîntul superior și din cercetare cu editurile vor duce la înlăturarea lipsurilor semnalate.

În domeniul monografiilor de autor s-au înregistrat, de asemenea, succese importante, poate chiar, văzînd lucrurile în perspectiva întregului front al istoriei literare, succesele cele mai importante. În adevăr, e mai mult decît pozitiv faptul că posedăm astăzi studii monografice solide, de tip „viața și opera", bazate pe despuierea cvasiexhaustivă a izvoarelor, asupra unui mare număr de scriitori reprezentativi, inclusiv cîțiva romantici sau afini. Printre lucrările acestea, care, dincolo de alte merite sau în lipsa lor, îl au pe acela de a totaliza informația, reprezentînd un „nec plus ultra" documentar, amintim lucrările despre: *V. Alecsandri* (G. C. Nicolescu, 1962; ed. II, 1969); *Grigore Alecsandrescu* (G. Călinescu, 1962), *George Barițiu* (Vasile Netea, 1966), *D. Bolintineanu* (T. Vîrgolici 1971), *Cezar Bolliac*, (Ov. Papadima, 1966), *N. Filimon* (G. Călinescu, 1959), *Ion Ghica* (D. Păcurariu, 1965), *Avram Iancu* (Silviu Dragomir, 1965), *C. A. Rossetti* (Vasile Netea, 1970; Marin Bucur, 1970), *Alecu Russo* (Al. Dima, 1957).

Dintre studiile de caracter mai restrîns sub raportul volumului de informație, dar nu mai puțin valoroase uneori pe plan critic și exegetic, reținem pe cele dedicate lui *Vasile Alecsandri* (G. Călinescu), *Grigore Alexandrescu* (Silvian Iosifescu, Paul Cornea), *Gh. Asachi* (N. E. Enescu, G. Sorescu), *N. Bălcescu* (Dan Berindei), *Cezar Bolliac* (Paul Cornea), *D. Bolintineanu* (D. Păcurariu, I. Roman), *Simion Bărnuțiu* (Radu Pantazi), *Costache Caragiale* (Florin Tornea), *N. Filimon* (H. Zalis, Viorel Cosma), *Ion Ghica* (I. Roman), *B. P. Hasdeu* (George Munteanu; Vasile Sandu), *I. Heliade-Rădulescu* (G. Munteanu, Radu Tomoioagă, Paul Cornea), *M. Kogălniceanu* (Șerban Cioculescu, Virgil Ionescu), *Matei Millo* (Mihai Florea), *C. Negruzzi* (Al. Piru), *Dimitrie Rallet* (Maria Frunză), *Alecu Russo* (T. Vîrgolici, Geo Șerban), *Al. Sihleanu* (Șerban Cioculescu) [4].

[4] Consemnăm aci numai studiile de caracter general, care schițează traiectoria vieții și a operei, lăsînd de o parte contribuțiile de detaliu, uneori eminente, ale unor cercetări „specializați" în diverși autori, ca, de exemplu G. Zane (N. Bălcescu), Cornelia Bodea (N. Bălcescu și activitatea emigrației), Al. Zub (M. Kogălniceanu), în istoria teatrului (I. Massoff, Vicu Mîndra) sau ale unor critici de viziune modernă ca I. Negoițescu (Alexandrescu, Bolintineanu), C. Regman (Bolintineanu) etc.

Deşi evocată sumar, numai în cîteva aspecte de vîrf şi pe o tematică restrînsă, credem totuşi că amploarea acţiunii de monografiere desfăşurată în ultimii zece ani iese limpede în evidenţă. Problema care se pune, adusă pe ordinea de zi tocmai de această lărgire enormă a investigaţiei şi de desfăşurarea favorabilă a procesului constituirii instrumentelor de lucru, e de a evalua, ţinînd seama şi de noile orientări ale ştiinţei literare contemporane, perspectivele de viitor. După cît ni se pare, ne aflăm într-un moment de răspîntie. E neîndoielnic că se vor efectua şi de-aci înainte monografii „globale", cu atît mai mult cu cît pentru o serie de figuri de prima mărime, între aceştia Heliade, Bălcescu, Kogălniceanu, Hasdeu, nu dispunem încă de lucrări erudite reprezentative. E tot atît desigur însă că tipul acesta clasic de monografie — „viaţa şi opera" — va fi, prin forţa lucrurilor, din ce în ce mai puţin practicat. Însăşi încheierea fazei de inventariere şi de ordonare a materialului, de înregistrare metodică a izvoarelor biobibliografice privind pe fiecare scriitor în parte va determina o schimbare importantă în felul de a concepe şi de a executa cercetările de istorie literară.

Estimările noastre sînt, desigur, simple ipoteze, dar e mai bine să greşim examinîndu-le decît să ne instalăm într-o rezervă prudentă, aşteptînd ca viitorul să-şi deschidă singur cutia cu surprize. Căci traversăm şi în istoria literară — ca şi în toate domeniile — o perioadă de accelerare a cursului evoluţiei, şi riscul de a scăpa trenul din cauza inadaptării la noile cerinţe ale dezvoltării e foarte ridicat. Sîntem mai aproape de anul 2000 decît de anul 1930 şi, totuşi, metodele noastre de lucru par în multe privinţe a fi identice celor de-acum patru decenii.

Credem a nu ne înşela spunînd că şi în anii ce vin colectarea de date şi fapte — de care unii se scutură, ca de o rudă săracă, iar alţii se tem, ca de o stafie a epocii pozitiviste — va continua să rămînă printre preocupările majore ale istoriei literare. Însă — şi semnele avertizoare nu lipsesc — se vor aplica metode noi, compatibile cu secolul cibernetic, punînd accentul pe densitatea informaţiei, exhaustivitatea despuierilor, formalizarea — pe cît lucrul e cu putinţă — a sistemului de fişare şi a rezultatelor obţinute.

Dar, după toate aparenţele, marea noutate va consta în revizuirea tematicii cercetărilor de istorie literară şi a modalităţilor de a le efectua. Interesul se va deplasa de la descriere spre interpretare, de la inteligibilitatea liniară la cea contextuală, de la comunicarea de fapte la elaborarea de serii, de la uniformitatea analizelor la folosirea a diverse sisteme explicative — ţinute, desigur, să-şi probeze validitatea prin volumul de fapte pe care-l integrează. În genere, e de aşteptat o largă diversificare a unghiurilor de privire şi a metodelor folosite. Vor lua avînt lucrările de sinteză, se vor înmulţi eseurile asupra marilor autori, propunînd „lecturi noi" ale operei, şi e probabil că se vor impune pe primul plan teme puţin atacate deocamdată, ca, de pildă : urmărirea destinului unor motive, personaje, teme, mituri, sau a unor forme prozodice, degajarea de structuri stilistice ale curentelor şi genurilor, explorarea faptului literar din unghi sociologic, studii de istorie a ideilor şi a mentalităţilor, cercetări comparatiste ale „concordanţelor" etc. E de la sine înţeles că această lărgire a ariei de investigaţie va impulsiona şi studiile roman-

tice, nu în sensul de a le acorda importanță — căci ele se bucură și azi de o mare favoare —, ci în acela de a le diversifica și îmbogăți, de a le dezbate în contexte semnificative și din perspective multiple.

Oprindu-ne acum la capitolul cercetărilor care urmăresc fenomenul romantic sub ipostazele de „curent" și „polaritate estetică", interesîndu-se așadar de climatul și de specificul „romantismului" mai mult decît de caracterele particulare ale indivizilor romantici, se cuvine să semnalăm două recente încercări de sinteză: cursul lui D. Popovici, ținut în 1951 — 1952, publicat în 1969 (cu pietate filială și pricepere) de Ioana Petrescu, și cartea lui H. Zalis, *Romantismul românesc. Eseu despre vîrstele interioare ale curentului* (1968).

Cursul lui D. Popovici, deși în mod vizibil neredactat în vederea tiparului, relevă, ca toate lucrările acestui mare învățat, remarcabile însușiri: informație bogată, contactul nemijlocit cu izvoarele, chiar cele mai greu accesibile, aptitudinea de a găsi detaliul simptomatic, de a proiecta localul în universal și a sugera sentimentul densității istoriei. Totuși, din punctul de vedere particular pe care-l urmărim în aceste pagini, trebuie remarcat că D. Popovici nu se ocupă de „curentul romantic", ci de „epoca romantică", ceea ce este altceva, că el nu-și propune (ca, de pildă, în cursul despre Eminescu) să caracterizeze fizionomia și fiziologia romantismului românesc. „En passant" formulează cîteva ipoteze de mare interes, cum ar fi aceea că preromantismul nu are la noi o existență independentă, „cu ușoare excepțiuni" sau că „reflexele luministe se prelungesc asupra literaturii romantice". În genere însă probabil din motive didactice, predomină analizele individuale ale scriitorilor, rămînînd în umbră caracteristicile globale ale curentului.

Eseul lui H. Zalis, scris alert și nuanțat, sistematizează principalele aspecte ale discuțiilor purtate la noi în jurul romantismului, citînd, cu o extremă grijă, pe mai toți preopinenții, atît capetele de afiș, cît și numele obscure, ca și cum un protocol imperios ar cere ca nimeni să nu fie uitat. E, desigur, o exagerare în acest „rendez-vous" de chemați și nechemați, în această „acoperire" erudită, de altfel mai mult fictivă decît efectivă, dar mărturisim că preferăm excesul de curtoazie excesului de sens contrar, care omite să citeze sub pretextul de a nu încărca subsolurile ori fiindcă trimiterile la izvoare par o învechită rutină universitară. Eseul lui Zalis clasifică, enunță și repertoriază mai mult decît să propună unghiuri inedite de privire, el dă uneori impresia de electism, dar are meritul că schițează problemele controversate și pozițiile ce se înfruntă, făcînd astfel să apară limpede ce s-a întreprins și ce rămîne să se întreprindă în domeniul studiilor romantice. E, fără îndoială, o carte bine venită.

Dintre contribuțiile cu caracter sintetic, de ultimă oră, semnalăm cartea recentă a Verei Călin, *Romantismul*, o excelentă topografie a continentului romantic, care nu privilegiază teritoriul francez, cum se întîmplă adesea la noi, și nu confundă reliefurile exterioare cu zăcămintele de adînc. Orientată spre literatura universală, lucrarea depășește însă cadrul prezentei comunicări. O surpriză din cele mai agreabile o constituie frumosul volum editat de Societatea de științe filologice, din inițiativa lui Al. Balaci, *Romantismul românesc și romantismul european* (București, 1970), totalizînd lucrările prezentate în sesiunea științifică, pe această temă,

organizată la Sibiu, în 27 și 28 septembrie 1969. Volumul conține colaborări de (în ordinea sumarului) : Alexandru Balaci, Al. Dima, Paul Cornea, Silvian Iosifescu, Ana Cartianu, Vera Călin, Jean Livescu, D. Păcurariu, Al. Duțu, Mircea Anghelescu, N. I. Popa, C. D. Papastate, Nina Façon, Ion Pătrașcu, Tamara Gane, Aurel Vasiliu, Janeta Beșliu și Dumitru Tiutiuca, Emilia St. Milicescu, Maria Fanache, Ion Brăescu.

Studiile cuprinse în acest volum (dintre care unele se referă în mod nemijlocit la romantismul românesc), ca și contribuțiile risipite prin periodicele de specialitate sau presa literară a ultimilor 10—15 ani, dezbat cu predilecție cîteva probleme centrale. Se înțelege că nu le putem trece pe toate în revistă, dar chiar și examenul parțial al chestiunilor litigioase sau frecvent dezbătute e de natură să aproximeze — o sperăm — stadiul de elaborare teoretică pe care l-au atins cercetările dedicate romantismului.

Una dintre problemele care au făcut în anii din urmă să curgă multă cerneală e, desigur , cea a ,,originalității'' romantismului românesc. Plusul de interes nu e surprinzător. Deoarece o lungă perioadă s-a explicat totul prin influențe, romantismul românesc fiind redus la rolul de simplu ecou al celui francez, o reacție era inevitabilă : ea a venit sub forma unei revanșe a autohtoniei ; o legitimă tendință compensatoare a făcut ca accentul să cadă tot mai insistent pe factorii de diferențiere, pe analiza trăsăturilor specifice, pe evidențierea acelor însușiri care configurează romantismul românesc ca o realitate spirituală, ireductibilă și unică, în contextul mișcării romantice a lumii. O serie întreagă de studii și articole, înscriindu-se în făgașul deschis între cele două războaie de Ion Pillat, Pompiliu Constantinescu și Al. Philippide, dintre care menționăm pe cele iscălite de Zoe Bușulenga, D. Păcurariu, Vera Călin, și, îndeosebi, comunicările prezentate în fața unor congrese internaționale de N. I. Popa (Fribourg, 1964) și Liviu Rusu (Belgrad, 1968) au pus pe tapet și au scos în lumină cîteva particularități în adevăr caracteristice ale romantismului nostru [5].

S-a arătat astfel că romantismul coexistă la noi cu preromantismul și cu clasicismul, că structura sa de curent nu e omogenă, că subzistă înlăuntrul ei, fie pe parcursul aceleiași opere, fie în sincronia aceleiași faze a dezvoltării, puncte de cristalizare clasicistă (Asachi) și realistă (Filimon) sau suprapuneri în care directive artistice contrare se află într-o ingenuă vecinătate (Alecsandrescu). S-a precizat — și punctul acesta e general admis — că în etapa pașoptistă romantismul nostru are o pronunțată coloratură civică, patriotică, militantă, că e deschis spre social și sensibil pulsiunilor istoriei, că se integrează fără rezervă marilor elanuri ale luptei pentru Unire și independență națională. Caracterul său net antifeudal îl face permeabil ideilor ,,luminilor'' și nu ostil lor, cum se întîmplă de obicei în Apus. Des subliniat (cu deosebită pregnanță, în ultima vreme, de Liviu Rusu) a fost și rolul folclorului de veritabilă matrice spirituală și stilistică a romantismului.

[5] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Trăsăturile specifice ale romantismului românesc*, ,,Contemporanul'', 2 iunie 1961 ; D. Păcurariu, *Tot despre romantismul românesc*, ,,Contemporanul'', 23 iunie 1961 ; N. I. Popa, *Originalitatea romantismului românesc*, în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Iași, 1964 ; Vera Călin, *Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX-e siècle*, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968 ; Liviu Rusu, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, idem. Vezi G. C. Nicolescu, *Contribuții la definirea și delimitarea romantismului românesc*, în *Structură și continuitate*, București, 1970.

Toate acestea sînt foarte adevărate, însă — dacă e vorba să adîncim lucrurile și să evităm a aluneca în provincialism — o completare importantă devine necesară. Anume, e indispensabil să punem în relație realitatea românească nu numai cu „modelul" occidental, ci și cu cel al Europei centrale și sud-estice. Căci se pune întrebarea dacă marile diferențe rezultate din comparația romantismului nostru cu cel francez sau anglo-germanic subzistă și atunci cînd referința e la vecinii noștri : sîrbi, croați, maghiari, slovaci, polonezi etc., dacă ceea ce e „specific" în raport cu Apusul nu devine „comun" în raport cu Răsăritul. În adevăr, civismul, interesul pentru folclor, participarea la lupta politică, coexistența cu clasicismul și luminismul se semnalează la toate popoarele din zona Europei centrale și sud-estice, fiindcă toate trăiau la începutul secolului al XIX-lea sub dominație străină și absorbiseră undele ideologice ale revoluției franceze, fiindcă străbăteau deopotrivă o fază de bruscă accelerare a cursului dezvoltării, de destrămare a economiei naturale, de implantare a raporturilor capitaliste și autorevelare a conștiinței de neam. Afirmația că la noi folclorul n-ar reprezenta doar o sursă de împrospătare a inspirației și un termen de referință mitic, simbol al virginității spiritului și al existenței organice, ci ar constitui, mai mult decît la alții și spre deosebire de alții, substratul însuși al mentalității romantice, un dat aperceptiv și configurativ al experienței imediate — o asemenea afirmație rămîne gratuită, cîtă vreme nu putem proba că ea e inexactă în cazul literaturilor vecine, că ea e definitorie pentru literatura română și *numai* pentru ea.

Desprindem de-aici necesitatea dezvoltării cercetărilor în două direcții neglijate actualmente. Pe de o parte, credem că ar trebui să se intensifice studierea afinităților, paralelismelor și influențelor reciproce dintre literatura noastră și literaturile vecine — domeniu pe care, pentru moment, l-au ilustrat cu rezultate convingătoare doar folcloriștii. Pe de altă parte, ar fi de dorit ca discuția despre „originalitatea" romantismului românesc s-o rupă cu diletantismul și înșirarea de generalități, ca ea să se fundeze într-o din ce în ce mai largă măsură pe studiul sistematic, întreprins cu mijloacele tematologiei și stilisticii actuale, al acelor niveluri ale structurilor literare care relevă îndeosebi dialectica forțelor de adînc ale spiritului național — prin urmare, miturile, formele figurate ale limbajului, valențele expresive ale comunicării poetice etc. În această direcție, o lucrare recentă, dintre cele mai promițătoare, e teza despre „poemul în proză" a lui Mihai Zamfir, recent apărută.

O altă problemă care a stat mult în atenția cercetătorilor e cea a etapelor și a grupărilor din lăuntrul curentului romantic, a „vîrstelor interioare" — cum spune poetic H. Zalis. De astă dată, pare că printre specialiști precumpănește controversa, nu acordul, ca în chestiunea „originalității". Unele aporii datează de mult, dar n-au fost încă tranșate. Există oare, cum se deduce din Ibrăileanu și Lovinescu, o anumită coloratură proprie a romantismului moldovenesc (cumpănit, critic, clasicizant) în raport cu cel muntean (mai vehement, fantezist, sentimental) sau veritabilul clivaj interior trebuie căutat diacronic, pe verticala evoluției istorice? Constituie data de 1840 o cotitură fundamentală, cum sugera o dată D. Popovici, apăsînd pe „ireductibila divergență" dintre Heliade și Kogălniceanu? Cînd anume se plasează primele semne indiscutabile de romantism la noi? Care sînt fazele curentului romantic și pînă cînd dăinuiesc? Se poate

vorbi de un preromantism românesc, sub o formă oarecum cristalizată, cum susține recent Mircea Anghelescu [6] într-o interesantă și valoroasă teză, sau existența sa autonomă e iluzorie, cum arăta același D. Popovici?

Din aceste multiple probleme ne oprim la două, de o semnificație mai largă, întrucît orice abordare istoristă a fenomenului romantic le implică în mod necesar : durata și etapele curentului.

Dacă asupra începuturilor romantice se cade în genere de acord, opinia comună așezîndu-le către 1830, mari divergențe suscită precizarea limitei superioare, a așa-zisului termen „ad quem". H. Zalis susține că romantismul răzbate dincolo de hotarele secolului al XIX-lea, capacitatea lui „de a prolifera aderențe" fiind neistovită pînă astăzi. Alți cercetători, de pildă Zoe Bușulenga, consideră că epoca romantică ia sfîrșit în 1864, Eminescu reprezentînd doar „o strălucită prelungire". N. I. Popa, în comunicarea sa de la Fribourg, vorbea de trei etape : una pînă la 1840 — preromantică și romantic-elegiacă, a doua pînă spre 1870 — de romantism social politic activ, a treia, de culminație — faza Eminescu. El lăsa deschisă problema existenței unui romantism difuz posteminescian, cu ecouri în parnasianism, simbolism, sămănătorism, chiar suprarealism. Despărțirea în trei etape e acceptată tacit și de autorii vol. II din *Istoria literaturii române* (redactor responsabil Al. Dima).

După părerea noastră, una dintre cauzele care provoacă ciocnirile în chestiunea duratei romantismului e de natură terminologică. Anume, conceptul „romantic" e utilizat în mod ambiguu, fiind gîndit de unii ca „stare de spirit", de alții ca „manifestare istorică". În primul caz e vorba de un fond rezidual permanent al psihicului omenesc, pe care anume situații istorice îl solicită, altele îl comprimă ; în al doilea caz — de un „curent" sau de o „mișcare", determinată în timp și spațiu, corespunzînd unui context social și spiritual irepetabil.

A dovedi că romantismul „proliferează aderențe" pînă în vremea noastră nu e de loc greu dacă avem în vedere „mentalitatea" sau „starea de spirit romantică". Astfel, într-o teză cu aparențe provocatoare, susținută acum cîtiva ani la Sorbona, Marsi Pratibrata a putut demonstra că toată literatura secolului al XX-lea e neoromantică prin existențialismul ei tragic și ruptura de formele realului. Sub specie tipologică, Al. A. Philippide e un romantic și nu ultimul, ci cel venit mai în urmă ; e neîndoilenic că alții îi vor succeda, căci natura va plăsmui mereu firi saturniene și indivizi mistuiți de febre, pe lîngă apolinici și raționaliști, iar împrejurările vor continua să suscite, sau, cu cuvîntul nimerit al lui Ibrăileanu, să „selecteze" cînd pe unii, cînd pe ceilalți — și, poate, ținînd seama de convulsiile și coșmarurile epocii atomice, mai mult pe cei de-ai doilea decît pe cei dintîi.

Dacă însă vorbim de romantism în termeni de „curent", înseamnă că ne referim la o perioadă determinată în timp, definită nu numai prin adeziunea scriitorilor la un program ideologic și estetic, ci și prin interpretarea asemănătoare dată conținutului acestui program, căci vorbele supraviețuiesc totdeauna semnificațiilor cu care se încarcă la un moment dat. Din acest punct de vedere, înțeles ca o expresie a fluxului istoric, care traduce pulsul intelectual și emotiv al unei epoci, inclusiv integrarea sincronică în mișcarea culturală europeană, „curentul" romantic nu poate

[6] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc (pînă la 1840)*, București, 1971.

transgresa peste limitele epocii paşoptiste şi postpaşoptiste. Ca „stare de spirit", romantismul continuă însă să fertilizeze substanţa intelectuală românească şi *după* momentul apariţiei proletariatului pe arena istorică şi *după* mutaţiile survenite la începutul secolului al XX-lea. Eminescu a fost, desigur, un mare romantic, dar aceasta nu înseamnă că el *trebuie* să fi aparţinut în mod necesar unui „curent" romantic contemporan.

În ce priveşte diviziunea tripartită a epocii romantice, se cuvine a atrage atenţia că, deşi principialmente acceptabilă, ea lasă nerezolvată problema „grupărilor interioare", a ceea ce am numi „familiile de spirite" din cadrul curentului romantic. E totuşi evident că denumirea „romantism social-politic activ", atribuită perioadei 1840—1870, acoperă cel puţin trei grupări diferite : cea de la „Dacia literară", cea a postpaşoptiştilor munteni din ţară şi cea a emigraţiei revoluţionare din anii 1849—1853. Dacă marile directive programatice explicite şi implicite ale „Daciei literare" se menţin de-a lungul întregii perioade şi pentru toată lumea (ceea ce asigură coeziunea relativă a „curentului"), în schimb stilul „Daciei literare", acel amestec de luciditate ironică, „naţionalism în marginile adevărului", bun-gust şi moderaţie, persistă la „Propăşirea" şi „România literară", dar e cu totul absent în cercurile emigraţiei şi printre postpaşoptiştii munteni.

Căci îndată după înfrîngerea de la 1848 ia naştere o romantică a exilului, ilustrată de N. Bălcescu, C. A. Rosetti, I. şi D. Brătianu, tinerii de la „România junâ", cu toţii idealişti, mazzinieni, conspiratori, împărţiţi între speranţe utopice şi momente de depresiune, cultivînd o etică a martiriului, un patetic al limbajului aprins şi oracular. În acelaşi timp, se produce în ţară manifestarea unei întregi generaţii de lirici, bolnavi de „mal du siècle", neguroşi şi blazaţi — Al. Sihleanu, Radu Ionescu, Depărăţeanu, Nicoleanu, I. Georgescu etc. — prin versurile cărora străbate sentimentul amar al unui impas resimţit ca insolubil. Între moderaţia şi spiritul pozitiv de la „Dacia literară", energetismul carbonar şi fervoarea mesianică a emigraţiei, dezabuzarea şi dezgustul postpaşoptiştilor munteni e o mare deosebire. Concluzia se impune de la sine : pentru a conceptualiza într-un mod mai nuanţat şi mai plauzibil modalităţile romantismului nostru e necesar a studia nu numai marile teme comune, ci şi diferenţele specifice, caracterele proprii diverselor „familii de spirite", fizionomia „grupărilor", a căror confruntare şi interferenţă animă viaţa spirituală a epocii.

Un asemenea studiu ar fi cu deosebire rodnic în privinţa emigraţiei paşoptiste, fiindcă publicaţii recente de documente şi corespondenţă (în primul rînd cele ale Corneliei Bodea) au adus un material bogat şi extrem de revelator : reiese din el că niciodată mai mult decît în perioada de dezastru şi derută de după înfrîngerea de la 1848 romantismul n-a pătruns mai adînc în existenţa oamenilor şi nu le-a luat mai mult în posesie sufletul, că valoarea lui de test psihologic, etic şi intelectual n-a fost mai înaltă.

Venim acum la problema raporturilor romantismului românesc cu romantismele străine, problemă în mare favoare în perioada interbelică, însă tratată aproape exclusiv prin prisma comparatismului pozitivist, care transforma „coincidenţele" în „influenţe" şi punea factorul „emitent" mai presus de cel „receptor". Împotriva acestui comparatism atomist şi simplificator s-a produs şi la noi, ca pretutindeni în lume, după cel de-al doilea război mondial, o reacţie legitimă şi salutară. Trebuie să recunoaş-

tem însă că ea a păcătuit uneori prin exces de zel, ajungînd să nege pur şi simplu validitatea oricărui împrumut, ca şi cum contactul, sub orice formă, cu un „model" străin, ar fi constituit un act din cele mai compromiţătoare. Dar a trece sub tăcere existenţa „izvoarelor" e tot atît de dăunător cît şi a le supralicita importanţa. Nici o literatură nu se dezvoltă „en vase clos" şi nici un scriitor nu se formează într-o insulă pustie. Toată chestiunea e de a situa raporturile dintre culturi într-o perspectivă istorică şi contextuală, deci de a examina „receptarea" ca o dialectică a recuperării unor latenţe ignorate, prin medierea unui factor exterior privilegiat.

Probabil din cauza discreditului în care a căzut depistarea de surse — tehnică persiflată de G. Călinescu sub denumirea de „izvorism" şi ilustrată pe vremuri de N. I. Apostolescu, cercetător talentat însă generos pînă la imprudenţă în stabilirea de patroni intelectuali — s-au întreprins în ultima vreme puţine studii de identificare a „modelelor" romantice. De obicei, istoricii literari folosesc materialul adunat de predecesori, fără să-l supună unui examen critic minuţios, deşi experienţa arată că în multe cazuri o verificare se impune. În orice caz, organizarea de noi explorări e absolut necesară, epoca romantică fiind la noi una de incipienţă literară şi, ca atare, excelînd prin apropieri şi asimilări de substanţă străină.

Par să se bucure de un credit mai mare studiile de tip „fortune", care urmăresc destinul unui autor, ecourile operei şi ale legendei sale. În acest sens putem nota cercetările întreprinse în ultima vreme asupra lui Young (I. Pervain), Bernardin de Saint-Pierre (Eugenia Oprescu), J.J.Rousseau (Al. Duţu), Lamartine (Angela Ion, Marin Bucur, Paul Cornea), chiar şi două teze de doctorat, cu titluri promiţătoare, din păcate însă nepublicate (nici măcar în versiuni parţiale) : *Rousseau în România*, de Sorina Bercescu şi *Balzac în România*, de Angela Ion. Ţinînd seama şi de numeroasele lucrări efectuate înainte de 1944 putem observa că ne lipsesc încă studii asupra unor autori fundamentali, ca de exemplu Byron şi Hugo. Totuşi, după părerea noastră, problema esenţială nu e de a umple golurile, ci de a revizui metodele de lucru, întrucît studiile de tip „fortune", întreprinse în felul tradiţional, prezintă două dezavantaje : ele tind să hiperbolizeze rolul scriitorului cercetat prin aceea că-l separă de contextul celorlalte influenţe exercitate în acelaşi timp şi — lucru nu mai puţin grav — înregistrează ecourile materiale lesne recuperabile (traduceri, localizări, referinţe critice) şi nu repercusiunile creatoare, deci pun în lumină de fapt „succesul" nu „influenţa".

Mai interesante, dar cu mult mai dificile şi mai delicate sînt studiile inverse, de găsire a surselor care au contribuit la formarea unei personalităţi, de decantare în ceea ce am putea numi „cîmpul de incitaţie intelectuală", a „modelelor" veritabile şi a celor de conjunctură, a alchimiei misterioase prin care materia amorfă a culturii capătă dintr-o dată sensul unei autodescoperiri. O cercetare interesantă de acest tip, deşi încă parţială, e cea a lui Aurel Vasiliu : *Preromantism şi romantism byronian la Eminescu şi predecesorii*.

De fapt, esenţial e de a depăşi pe toate planurile schemele şi rigidităţile vechiului comparatism : de a-i relua problemele în perspectiva unui echilibru rezonabil între naţional şi universal, de a lărgi tematica cercetărilor pe baza revizuirii metodologiei tradiţionale — fragmentaristă, liniară, didactică — , de a promova privirile globale asupra situării roman-

tismului nostru în raport cu alte romantisme străine, în felul celor schițate de Nina Façon, N. I. Popa, Tamara Gane, dar în nici un caz în detrimentul studiilor de detaliu, chemate să împrospăteze mereu infrastructura de fapte a istoriei literare [7].

În fine, o ultimă chestiune pe care vrem s-o atingem. Spre deosebire de alte curente, mai mult sau mai puțin cantonate în literatură, romantismul e o manifestare plurală, extinsă asupra tuturor domeniilor spiritului, de la filozofie la muzică, de la istorie la politică; în faza lui de expansiune, el coboară și în viața oamenilor, colorîndu-le moravurile și pătrunzînd în intimitatea stilului de viață, în felul de a-și reprezenta lumea și a se judeca pe ei înșiși. A-i regăsi unitatea de năzuințe și elanuri sub diversitatea costumației și a formelor de expresie — iată o sarcină din cele mai pasionante, desigur și din cele mai grele. Căci cine s-ar putea încumeta, lucrînd individual, să-i caute urmele în arte, folclor, istoriografie și în literatură, în opțiunile declarate ale spiritului și-n tenebrele necutreierate ale subconștientului? Și totuși, de-abia o asemenea cercetare, dezesperantă prin greutățile și pretențiile ei, ne-ar putea evidenția din plin rolul romantismului ca formă de cristalizare a spiritului național și factor generator de cultură. Există deci, dincolo de preocupările limitate ale fiecărei specialități, și un vast teritoriu al cercetărilor romantice interdisciplinare, care ar merita să stea în atenție.

După cum se vede, proiectele nu lipsesc; de fapt, mulțimea și cutezanța lor sînt determinate de înseși realizările obținute, căci există o reproducție lărgită a succeselor, după cum există una a capitalului sau a iluziilor. Climatul prielnic al socialismului a făcut și în acest sector al istoriei literare, ca în toate celelalte, să răsară șantiere, acolo unde pînă mai ieri nu se vedeau decît locuri virane; înmulțirea cercetărilor și bogăția aspectelor scoase la lumină ridică însă nivelul pretențiilor și obligă exegeza să se depășească mereu. Dacă, în adevăr, așa cum susține un mare scriitor francez, „cultura se cucerește, nu se moștenește", în sensul că fiecare bun spiritual autentic se cîștigă luptînd cu inerția, nu e oare legitim să scontăm că tocmai domeniul studiilor romantice va fi unul dintre cele mai frecventate și mai productive în anii ce vin?

---

[7] Nina Façon, *L'Italia nel Romanticismo rumeno*, în *Il Romanticisme, Atti del sesto Congresso dell'Associazione per gli studii di lingua e letteratura italiana*, Budapesta, 1968, și *Locul Italiei în formarea romantismului românesc*, în *Romantismul românesc și romantismul european*, București, 1970; N. I. Popa, *Romantismul francez și romantismul românesc*, idem; Tamara Gane, *Romantismul rus și romantismul românesc. Paralelisme și consonanțe*, idem.

STADIUL ACTUAL AL CERCETĂRILOR EMINESCIENE

GEORGE MUNTEANU

A vorbi în cadrul unei simple comunicări despre starea actuală a cercetărilor consacrate lui Eminescu poate să pară prezumțios și e în tot cazul riscant. Eminescu rămîne *marele subiect* al criticii și al istoriei noastre literare, așa încît chiar și o pură enumerare a ce s-a scris despre el în ultimii ani ar depăși dimensiunile unei expuneri cum e cea de față. Pe de altă parte însă — dată fiind profunzimea contribuțiilor — , cine (și din ce punct de vedere considerînd problema) ar putea crede că va spune tot ce trebuie? Să mi se îngăduie, așadar, precizarea că tot ce voi menționa în cele ce urmează e doar reprezentarea mea strict circumstanțială — alte perspective fiind nu numai posibile într-un domeniu atît de proteic, dar și absolut necesare.

O posibilitate de discuție ne-o oferă constatarea, reconfortantă, că pe întreg parcursul ultimului sfert de veac, după 1944, Eminescu a continuat să fie o preocupare centrală a cercetării critice și istoriografice și că, dincolo de intervențiile strict ocazionale, cum au fost cele legate de sărbătorirea centenarului nașterii poetului, în 1950, între 1945 și 1948, G. Călinescu întregise cu multe observații în articolele sale din „Națiunea", „Lumea", seria nouă a „Jurnalului literar" marea, monografie despre *Opera lui Mihai Eminescu* (1934 — 1936), iar D. Popovici făcea să apară la Cluj cele două cursuri : *Eminescu în critica și istoria literară română* (1947) și *Poezia lui Mihai Eminescu* (1948), de o valoare cu mult superioară modestei lor destinații inițiale. La numai doi ani după centenar, Perpessicius relua, la Editura Academiei, publicarea monumentalei sale ediții critice de *Opere*, dînd la iveală în 1952 volumul IV, de *Postume*, în 1958 editînd volumul V, consacrat notelor și variantelor la volumul IV, iar în 1963 — o dată cu volumul VI, de literatură populară — încheind acțiunea de editare după manuscrise a poeziei eminesciene. Paralel, prin publicarea în „Studii și cercetări de istorie literară

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 423–430, BUCUREȘTI, 1971

şi folclor" a unor capitole precum *Cultura lui Eminescu* (1956), *Izvoarele filozofiei teoretice a lui Eminescu* (1956), *Teme romantice eminesciene* (1957), G. Călinescu începea să facă publică noua versiune, definitivă a monografiei sale *Opera lui Mihai Eminescu*, în vreme ce Tudor Vianu şi Al. Rosetti dădeau un nou impuls direcţiei stilistice a cercetărilor, prin monografia despre *Epitetul eminescian* (1955), respectiv *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu* (1955). Iată, prin urmare, titlurile unor contribuţii fundamentale, care infirmă prin simpla lor trecere în revistă opinia unor comentatori pripiţi, după care deceniile V şi VI (îndeosebi) s-ar fi caracterizat printr-o penurie a cercetărilor eminesciene; atît prin numărul, cît şi prin calitatea lor, aceste studii reprezintă un test revelator pentru contribuţia pe care tema eminesciană a cercetărilor a adus-o la dezvoltarea contemporană a criticii şi istoriei noastre literare.

Dar dacă în deceniile V şi VI doar reprezentanţii generaţiei numite „interbelice" înscriseseră contribuţii certe la propăşirea studiilor eminesciene, particularitatea deceniului al VII-lea e de a fi sporit rîndurile cercetătorilor autorizaţi ai lui Eminescu şi cu reprezentanţi ai generaţiilor mai tinere, marcînd totodată apariţia primelor exegeze de proporţii închinate poetului nostru naţional în străinătate. Se poate vorbi acum de o veritabilă ritmicitate a investigaţiilor, vizibilă chiar şi numai prin citarea cu toată zgîrcenia a contribuţiilor de real interes, în ordinea documentară ori interpretativă, apărute an de an. Astfel, în 1962 apărea un volum de utile *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, semnat de Augustin Z.N.Pop, o monografie în limba maghiară a regretatului cercetător Kakassy Endre, consacrată vieţii şi operei poetului (*Eminescu, Élete és költeszete*), precum şi prima monografie de proporţii despre Eminescu apărută peste hotare, *Mihai Eminescu o dell'Asssoluto*, datorită cercetătoarei italiene Rosa del Conte. Ca printr-o reacţie în lanţ, acestei lucrări îi urma în 1963 — o dată cu monografia *Mihai Eminescu* de Zoe Dumitrescu-Buşulenga — replica franceză a sorbonardului Alain Guillermou, tomul de ample investigaţii genetice numit *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, iar în 1964 Editura Academiei publica — în româneşte — monografia cercetătorului budapestan L. Gáldi despre *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*. Iar dacă am inserat în această trecere în revistă şi studiile mai ample dedicate lui Eminescu peste hotare, nu putem să nu menţionăm o originală contribuţie a cercetătorului sovietic Iurii Kojevnikov — *Mihail Eminescu i problema romantizma v rumînsckoi literature* XIXv. (Moscova, 1968). De altfel Iurii Kojevnikov este şi primul alcătuitor al unei ediţii de poezii ale lui Eminescu în care se renunţa la împărţirea operei în antume şi postume, poeziile fiiind orînduite doar după cronologia genezei, devansînd în acest sens cu 11 ani intenţia lui D. Murărăşu. Ediţia aceasta (Mihail Eminescu, *Stihii*, cu un studiu introductiv de Iuri Kojevnikov, Moscova 1958), cuprinzînd 70 poezii antume şi 46 postume, a fost prezentată opiniei publice româneşti de Mihai Novicov în „Revista de istorie şi teorie literară" (nr. 2/1964), cînd memorarea a trei sferturi de veac de la moartea poetului a determinat o excepţională intensificare a cercetărilor eminesciene. Din materia bogată a numerelor speciale, alcătuite de toate revistele cu acest prilej, s-au detaşat lucrări ce-şi păstrează interesul şi azi (unele incluse în volumul selectiv *Studii eminesciene* din 1955), precum şi *Eminescu, poet naţional* de G. Călinescu, *Observaţii cu privire la limba poe-*

ziilor lui Eminescu de Iorgu Iordan, *Eminescu și gîndirea poetică* de Al. Philippide, *Motivul cosmic în opera eminesciană* de Al. Dima, *Feericul nocturn eminescian* de Șerban Cioculescu, *„Floare albastră" și lirismul eminescian* de Vl. Streinu, *Satira eminesciană* de Al. Piru, *Lirica postpașoptistă și Eminescu* de Paul Cornea, *Alegoria „Luceafărului"* de Eugen Todoran ș.a. Ca spre a-i ilustra cu prisosință caracterul de „An Eminescu", tot în 1964 a apărut cea de-a IV-a ediție a *Vieții lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, o ediție de *Opere alese* ale lui Eminescu alcătuită de Perpessicius pe baza anterioarei ediții critice, cu multe îndreptări binevenite în aparatul lămuritor, o cuprinzătoare ediție de *Proză literară* eminesciană, îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, precum și ample studii monografice pe teme speciale, ca *Proza lui Eminescu* de Eugen Simion, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu* de Matei Călinescu, *Eminescu și teatrul* de Ioan Massoff. Anii imediat următori cuprind mai puține titluri semnificative, între care, în 1965, *Studii de stilistică eminesciană* de G. I. Tohăneanu și *Eminescu și poezia populară* de I. Rotaru, apoi *Eminescu și Schopenhauer* (1966) de Liviu Rusu, *Comentarii eminesciene* (1967) de D. Murărașu. În 1968 e de înregistrat remarcabilul eseu *Poezia lui Eminescu* de I. Negoițescu (scris, după arătările autorului, încă din 1953), apoi utila pentru un public mai larg „biografie documentară" *Mihai Eminescu* de I. Crețu, cum și *Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, inițiat cu ani în urmă de Tudor Vianu. Anul 1969 aduce o culegere de *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu* de Augustin Z.N.Pop și un studiu monografic al Elenei Stan referitor la modul cum s-a difuzat *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, iar D. Murărașu înfăptuiește acum deziderатul mai vechi al lui Perpessicius de a avea o „ediție învrîstată" Eminescu, publicînd două compacte volume de *Poezii*, în care antumele și postumele sînt reproduse îndeolaltă, după cronologia genezei lor. În sfîrșit, anul 1970 cunoaște cîteva veritabile „evenimente" eminescologice, prin apariția noii versiuni, definitive, a monografiei *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu (primul volum e datat 1969), a primelor două volume dotate cu aparatul trebuitor din ediția critică de *Opere* eminesciene, alcătuită de D. Murărașu după principiul integrării postumelor între antume, precum și a cursului *Eminescu* de Eugen Todoran, care-i de fapt o monografie cuprinzătoare.

★

O elocventă continuitate și o pluralitate de preocupări, metode, tehnici în ordinea documentară și interpretativă — iată ce sugerează de la bun început fie și simpla înșirare de titluri mai reprezentative pentru strădaniile eminescologice ale ultimului pătrar de veac. Cît privește certitudinile la care s-a ajuns în urma acestor eforturi, precum și insatisfacțiile, neclaritățile, divergențele de opinii ce se manifestă în diferite privințe, aș aminti că ele se cuvin privite oarecum altfel decît odinioară, cînd literaturii i se atribuiau o existență și un adevăr „în sine", date o dată pentru totdeauna, și la care se ajunge pe o singură cale, printr-o interpretare *univocă*. Se pricepe din ce în ce mai bine astăzi că o asemenea procedare miraculoasă, chiar admițîndu-i ipotetic posibilitatea, ar însemna decesul operei și al interpretării ei, obturarea acestora—nu

proliferarea sensurilor din care decurge existența infinită a literaturii. Pare evident astăzi că e destul ca investigația, interpretarea, să nu-și contrazică postulatele și să nu fie contrazise de operă, spre a dobîndi genul de *coerență* trebuitoare în disciplinele spiritului, dimpreună cu acel coeficient de *deschidere* care nu e doar apanajul literaturii antice, dar și al interpretării ce i se adresează în chip superior. În acest spirit, pornind adică de la ceea ce le consolidează ori le subminează pe dinăuntru coerența, voi încerca să descifrez în tabloul sinoptic schițat ceva mai înainte cîteva semne ale orientării și ale rezultatelor care definesc în momentul de față cercetările eminesciene.

Simptomatice, prin înțelegerea modernă a lucrurilor și prin prudența cu care numesc certitudinile dobîndite, mi se par rîndurile finale din *Prefața* la noua versiune călinesciană a *Operei lui Mihai Eminescu*: „Astfel studiul își capătă forma lui consolidată, ceea ce nu înseamnă că nu s-ar mai putea adăuga cu vremea multe chestiuni de amănunt. De asemeni, nimic nu mă împiedică pe mine însumi să scriu un eseu critic cu totul nou, fără nici o contingență cu paginile acestea. Vreau să spun doar atît că pentru mine, cel puțin, sentimentul geografic al poeziei eminesciene este o realitate și că nu mai am superstiții și temeri de necunoscut" (G. Călinescu, *Opere*, vol. 12, E. L., 1969, p. 6). Prin accentul ei ultim, sublinierea este de o semnificație mai cuprinzătoare decît a voit autorul, pentru că, dincolo de caracterul atît de problematic al „certitudinilor" de ordin interpretativ, marele cîștig al ultimelor decenii de cercetări eminesciene rămîne „realitatea" acestui „sentiment geografic" al operei, adică dobîndirea unor importante clarificări de ordin documentar. Aceasta e zona în care s-a lucrat cu un mai viu simț al continuității și al adecvării la obiect. Lăsînd la o parte încercările mai vechi de explorare a celor 15 000 de pagini manuscrise, efectuate fără limpezi criterii orientative, meritul veritabilului început îi revine aici lui G. Călinescu. În amplul capitol numit *Descrierea operei*, din volumele II și III ale monografiei publicate între 1934—1936, poezia, proza literară, încercările dramatice eminesciene sînt îmbrățișate de un ochi exhaustiv, gîndul criticului fiind de a aduce „o refacere organică a tabloului spiritului creator al lui Eminescu" (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935, p. 131); chiar dacă o făcea în afara strictelor preocupări de cronologizare și de reproducere integrală a textelor dezgropate din manuscrise. Reluînd peste puțin tentativa, Perpessicius și-a conceput monumentala sa ediție dintr-o perspectivă a publicării integrale a textelor, în devenirea lor reală. S-a străduit, prin urmare, să dateze în chipul cel mai verosimil fiecare poem începînd de la prima versiune și să-i restabilească vîrstele de-a lungul variantelor ulterioare, așezîndu-le pe fiecare la locul ce li se cuvenea în evoluția unei compuneri sau a alteia. D. Murărașu, la rîndul său, continuîndu-l pe Perpessicius, propune în recenta-i ediție noi ameliorări în materie de cronologie sau de descifrare a textelor și — consecință logică a datării tuturor poemelor (fie și cu un inevitabil coeficient de aproximație) — abolește definitiv tradiționala împărțire în „antume" și „postume", înscriind fiecare compunere pe firul cronologic. După criteriile inspirate de experiența lui Perpessicius se călăuziseră Eugen Simion și Flora Șuteu în culegerea de *Proză literară* din 1964, atunci cînd se preocupau de cronologizarea plauzibilă a scrierilor din manuscrise și

de întocmirea unui minuțios aparat critic, așa încît ediției lor îi dăunează numai menținerea artificialei linii despărțitoare dintre antume și postume. Oricum, prin publicarea edițiilor menționate, „sentimentul geografic" al operei a devenit o „realitate" nu doar în cazul poeziei eminesciene (cum opina Călinescu), ci și în acela al prozei, iar de el se pot pătrunde acum nu numai relativ puținii cunoscători ai manuscriselor, dar și toți cei se ce adresează unor asemenea trainice instrumente de lucru.

Progresul certitudinilor de ordin documentar poate fi mai bine estimat dacă se compară opoziția stîrnită odinioară de ideea publicării postumelor cu legitimitatea ce și-au dobîndit-o ele grație monografiilor lui Călinescu și celor trei mai importante ediții ulterioare. Reprezintă totuși asemenea reușite un termen ultim al investigației ? Fără îndoială că nu, de vreme ce, din punctul de vedere al cronologizării, al editării conforme cu manuscrisele, respectiv al stabilirii convingătoare a autenticității lor, încercările dramatice eminesciene, corespondența, traducerile, cugetările, compunerile cu conținut miscelaneu, articolele politice își mai așteaptă editori de talia unui Perpessicius sau Murărașu. (Se știe cu cîte erori de lecțiune au fost reproduse o parte din scrierile dramatice în ediția Cuza, cîtă confuzie au produs, în legătură cu corespondența, contrafacerile lui Octav Minar, cu cîtă circumspecție trebuie considerată paternitatea unor articole atribuite lui Eminescu în edițiile Crețu.) Pe de altă parte, anumite progrese de ordin documentar, fie și mai de amănunt, sînt oricînd posibile prin descoperirea unor noi manuscrise — eventualitate de care ne-au încredințat în anii din urmă Al. Piru, prin publicarea unei versiuni inedite a *Scrisorii V* (în „*Gazeta literară*", nr. 25, 1964, p. 4), Augustin Z. N. Pop, care a dat la iveală o interesantă scrisoare a poetului, expediată în 1881 din Constanța (cf. „Tomis", nr. 9, 1969, p. 7) sau — recent de tot — Octavian Șchiau, care a descoperit și semnalat caietul de versuri dăruit Mittei Kremnitz în 1879 (cf. „Tribuna", nr. 42, 1970, p. 1 și 13). Însă progresul decisiv, în ordinea de idei ce ne preocupă, devenit posibil prin înmulțirea și marea acurateță la care au ajuns în vremea noastră tehnicile de fotocopiere, este cel preconizat de cîțiva ani încoace de către filozoful Constantin Noica prin articole cum sînt *Caietele lui Eminescu* (cf. „Gazeta literară", nr. 12, 1968, p. 1) :*Din nou pe marginea caietelor lui Eminescu* (loc. cit., nr. 33, 1968, p. 7), *Ce cuprind caietele lui Eminescu* (cf. „Steaua", nr. 6, 1969, p. 7 ș. u.) : realizarea unei ediții facsimilate după cele 15 000 și ceva de pagini ale manuscriselor eminesciene de la Biblioteca Academiei. Constantin Noica își susține propunerea — veritabilă *Carthago delenda* a sa — prin argumente de ordin practic (accesul la manuscrise devenind tot mai restrîns, este necesar a se evita deteriorarea lor), cît și prin acelea, foarte numeroase, privind uriașul rol formativ pe care îl poate avea acest gen de contact, ca și direct, cu manuscrisele pentru generațiile tinere. Totuși argumentul care interesează din perspectiva discuției noastre e altul, el izvorînd firesc din exigențele moderne ale cercetării : abia un asemenea tip de ediție ar păstra textelor eminesciene întreaga lor putere de „deschidere", de fecundă ambiguitate, iar cititorului întreaga libertate a opțiunilor de lectură și de interpretare. Fiindcă, a-ți reprezenta „tabloul spiritului creator" al lui Eminescu prin intermediul monografiei călinesciene, de pildă, echivalează cu a te da rob opticii acestuia, inevitabil selectivă și limitativă, în înțelesul evident chiar în

asemenea distingeri din *Prefața* la noua versiune : „*Descrierea operei* relevă cititorului schema organică a operei lui Eminescu. Ea nu înșiră și nu rezumă opere și proiecte, ci demonstrează că poetul tindea să creeze un univers în semicerc. Pe acest semicerc, avînd ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale, am înseriat proiectele, care nu mi-au fost oferite de-a gata, ci sînt în bună parte rodul ipotezei "(*op. cit.*, p. 4). O „schemă organică" ce e „ în bună parte rodul ipotezei" poate fi apreciată pentru ingeniozitatea sau frumusețea ei intrinsecă — însă ce libertate de reprezentare personală a lucrurilor mai lasă ea cititorului căruia nu-i sînt accesibile manuscrisele? Tot astfel, oricît de impresionant ar fi efortul de obiectivare pe care se întemeiază ediția Perpessicius, ea constituie rezultatul unei lecturi *datate* a manuscriselor, care implică o inevitabilă *alegere personală* a problemelor și soluțiilor cîte se puteau înfățișa cititorului. Spre exemplu, în cristalizarea poemului *Mortua est*, Perpessicius distinge patru trepte, pentru variante, în vreme ce o altă lectură a manuscriselor poate duce la concluzia că e vorba numai de trei (cf. D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Edit. tineretului, 1969, p. 158—159). Un alt exemplu : în desfășurarea poemului *Povestea magului călător în stele*, așa cum o propune Perpessicius, există inadvertențe pe care cititorul, la o eventuală cercetare proprie a manuscriselor, ar încerca să le elucideze el însuși (cum a făcut D. Murăraşu, în ediția sa, pornind de la bănuiala că foile respectivului manuscris au fost legate într-o ordine defectuoasă la Biblioteca Academiei). Mai pe scurt, vreau să spun că orice *descriere a operei*, *ediție critică* etc., fără să-și piardă importanța, limitează, împinge în măsură variabilă spre *univoc* opera cea mai *plurivocă* din cuprinsul culturii române. Iată considerentul pentru care ideea ediției facsimilate se va impune și se va înfăptui, mai devreme sau mai tîrziu, cu inevitabilitatea cu care s-a impus și a fost realizată ideea editării integrale a postumelor, a variantelor, apoi proiectul „ediției învîrstate" etc.

Oricum, dacă în zona documentară a investigațiilor acționează mai vizibil legea continuității eforturilor, a convergenței lor, în domeniul interpretării propriu-zise a operei, prin natura lucrurilor, domină legea originalității, a unei diferențieri a lecturilor împinsă uneori nu numai pînă la ruptura cu opiniile anterioare, dar și cu textul eminescian, cum în chip demonstrativ a procedat I. Negoițescu, în eseul său *Poezia lui Eminescu*. Fapt e că, între extrema acelei „supuneri la obiect", ce se confundă cu sterila parafrazare, și extrema cealaltă, a fantazării mai mult sau mai puțin oportune pe marginea textelor, rămîne loc nu doar pentru o mediocritate aurită. Judecînd după cum se petrec lucrurile îndeosebi în deceniul din urmă, pare evident că se trece tot mai decis de la *spiritul geometric* în materie de interpretare la *spiritul de finețe*, de la perspectiva exterioară operei (i-aș zice *vulgar-cauzalistă*, adică „biografistă", „sursieră", „sociologistă" ș. a. m. d.) la cea imanentă, aptă de a surprinde mutațiile fluxului cauzal, structurile, obsesiile revelatoare, convergența simbolurilor primordiale, altfel spus, elementele ce tind spre reprezentarea *coerenței integrale* a operei — de toți bănuită în extazul lecturii,

însă, evident, mult mai dificil de realizat în cadrul pritocelilor interpretative. În măsura în care nu-şi contrazic punctele de pornire şi nu-s dezminţite mai cu seamă de obiectul lor, ca expresii ale spiritului de finețe şi ca revelaţii progresive ale coerenţei operei eminesciene pot fi considerate noua versiune călinesciană a monografiei *Opera lui Mihai Eminescu*, studiul lui I. Negoiţescu despre *Poezia lui Eminescu*, acela al lui Eugen Simion despre *Proza lui Eminescu*; apoi, dintre cele cu caracter mai restrîns, eseurile şi articolele lui Şerban Cioculescu (*Feericul nocturn eminescian*), Al. Dima (*Motivul cosmic în opera eminesciană*), studiul lui Al. Piru despre proza lui Eminescu, Vl. Streinu (*„Floare albastră" şi lirismul eminescian*), sinteza lui Eugen Todoran despre mitul românesc în opera poetului şi altele încă, dintre cele citate mai pe la începutul acestor rînduri. A dezvălui nucleele de iradiaţie originară a viziunilor eminesciene (G. Călinescu), a izola melancolia primordială — ca factor plăsmuitor al miturilor fundamentale — de manifestările secunde (Negoiţescu), a defini constanta în cele mai multe feluri semnificantă a cromaticii eminesciene (Şerban Cioculescu) ori a depăşi, pe baza examenului intern, mai vechea percepţie fragmentaristă a prozei eminesciene (Al. Piru) — iată reprezentări ce-şi corespund, în sensul luminării progresive a structurilor, marcînd o treaptă nouă în ordinea interpretativă.

Reversul acestor constatări de bun augur îl constituie nişte aşa-zise „probleme" aparent insolubile, pe care opera eminesciană ca atare nu le propune, însă le propun unii eminescologi, într-o manieră şi cu urmări ca acelea din proverbul cu piatra aruncată în apă... Voi invoca numai două asemenea „probleme", care acţionează ca nişte veritabile handicapuri. Una, cu tradiţie venerabilă, s-a iscat din strămutarea silnică în exegeza eminesciană a unei rubricări aparente doar în filozofie, însă şi acolo cu toate distincţiile ce se impun în prealabil. Ea se cheamă „problema pesimismului" şi serveşte la a demonstra că *Scrisoarea I*, să zicem, are o foarte îndoielnică valoare, în comparaţie cu *Călin-File de poveste*, din pricină că aduce o viziune de apocatastază ! Cititorul fără ambiţii şi prejudecăţi de „specialist" recunoaşte în această operă unul din cele mai grandioase poeme metafizice din cîte s-au ivit în lirica universală, resimţind la lectura lui satisfacţia aceea elevată, cathartică, pe care ţi-o dau scrierile în stare să dea expresie corespunzătoare marilor angoase şi care, chiar prin aceasta, reprezintă un mod de a le domina. Ce mutaţie anapoda, ce pervertire ciudată a perspectivei îl face pe „cititorul eminescolog" să se simtă chemat a-l priva pe Eminescu de unele mari poeme, din considerente exterioare operei? E întrebarea ce ne trimite şi la cealaltă aşa-zisă „problemă", care introduce o distincţie tot atît de mecanică între valoarea artistică a postumelor şi cea a antumelor. Pe vremea lui Dragomirescu şi a lui Ibrăileanu, postumele erau osîndite într-un chip cît se poate de expeditiv, fiindcă li se aplica o măsură estetică proprie mai degrabă antumelor. Acum e de bun-gust să osîndeşti antumele cu argumente rezultate din evaluarea postumelor. Însă, pe distanţa de la postume la antume (dacă şi în ce cazuri anume există o atare distanţă), drumul lui Eminescu nu merge de la mitos la magic şi de la magic la simpla virtuozitate verbală — cum zic postumolatorii —,

ci de la aproximarea „naivă" a viziunilor mitice la expresia lor sublimată și rafinată la extrem. Pentru cine nu-și obturează disponibilitățile firești de cititor, virtuozitatea verbală atît de incriminată în antume are transparența ametitoare a oglinzilor paralele, aptă să reflecte la infinit priveliștile din raza lor.

...Și poate că din spectacolul acestui flux și reflux de opinii se desprinde încheierea că, în materie de cercetări eminesciene, a fi personal înseamnă înainte de toate a nu fi superficial. Adică a nu te pripi să croiești fel de fel de criterii prestabilite de apreciere, ci a medita suficient, înainte de a te pronunța, la rațiunile care-i fac pe toți să găsească în opera lui Eminescu exact ce caută.

SITUAȚIA ȘI PERSPECTIVELE CERCETĂRII PRIVIND LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

CONST. CIOPRAGA

Pentru scepticul Voltaire, aproape totul, în viață și în sfera creației, era imitație, reluare. Voltairieni cu această credință s-au manifestat ulterior și vor exista oricînd. Mult timp amatorii de valori clasice nu și-au precupețit admirația pentru cei vechi; pentru conservatorii de la începutul secolului, clasici erau însă scriitorii romantici deveniți „les anciens". Partizanii noutății se situează pe versantul contrar, respingînd în mod hotărît formele consacrate, promovînd opoziția activă. În esență, dezacordul e generat de înțelegerea rigidă a unor concepte care, prin natura lor, stau sub semnul relativității. Dialogul *tradiție-modernitate* din etapa antebelică devine între cele două războaie altceva, pentru ca astăzi să alimenteze alte discuții; efect al dialecticii istorice, pentru observatorul de peste cinci decenii și acestea vor fi vechi. Toată dificultatea, în acest domeniu în care se operează cu noțiuni elastice, ca *talent*, *originalitate*, *viziune*, este de a sesiza cîteva linii de forță, tendințe care se interferează (mai puțin discernabile ca altele), de a observa critic nu numai mutațiile și contradicțiile de aspect larg, dar și ca fenomen individual. S-a convenit că arta înseamnă, în fond, perspectivă și sugestie, ceea ce face ca viața, obiect al artei, să transpară în ritmuri infinite, potrivit structurii, spiritului de organizare de care dispune un creator sau altul.

Că literatura română dintre cele două războaie mondiale reprezintă o traiectorie ascendentă, nu mai e îndoială. Latura modernă, foarte importantă, nu este însă o realitate exclusivă. Cîteva cote înalte, care se numesc Arghezi, Blaga, Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, ilustrează, chiar de la prima vedere, diversitatea modurilor și perspectivelor individuale. Nici o schemă, nici o formulă unică, oricine ar încerca-o, nu poate cuprinde pluralitatea de tendințe, corespunzînd unei declanșări de energii creatoare cu rezultate optime. Peste opt sute de reviste, deși în mare parte efemere, o vie mișcare de idei, eflorescența prestigioasă a romanului, publicații influențate de ideologia proletariatului și publicații de avangardă, iată parti-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 431–439, BUCUREȘTI, 1971

cularităţi ale epocii, după etapa de acumulare dinainte de primul război mondial. La dialogul literar (care are contacte cu alte arte) participă generaţia lui 1880, a lui Sadoveanu, Arghezi şi E. Lovinescu, aceştia urmaţi de Rebreanu, Matei I. Caragiale şi Panait Istrati; generaţia lui 1895, a lui Lucian Blaga, Ion Barbu, Camil Petrescu, M. Ralea, Tudor Vianu, acestora fiindu-le parteneri scriitori născuţi în anii următori, G. Călinescu, Al. Philippide, Zaharia Stancu şi ceilalţi.

Succesiunea nu înseamnă neapărat continuitate, aşadar antinomiile, negaţia violentă reflectă spiritul unei etape de căutări febrile. Simpla comparaţie, în linii mari, cu secolul trecut devine elocventă. Alecsandri, evoluînd cu veacul, ulterior Eminescu, au putut fi personalităţi rezumative ale timpului lor. Care dintre figurile de prim-plan ale epocii interbelice întruneşte, literar vorbind, condiţiile unei personalităţi de sinteză? Răspunsul e greu de dat, fiindcă epoca nu este marcată numai de cîteva tendinţe (ca înainte de 1916), ci reprezintă un complex de direcţii, unele la antipodul altora, sau de direcţii intermediare, legate între ele prin cîrlige nevăzute. Elemente diferenţiate se pot remarca şi în sensul contactelor cu alte literaturi. Graficul acestor relaţii, în raport cu epocile anterioare, duce la concluzia unei semnificative schimbări de optică. De pe la 1840 pînă la constituirea „Junimii" privirile se orientau cu prioritate către literatura franceză; junimiştii, pînă pe la 1890, erau solicitaţi de filozofia şi literatura germană; după 1900, simboliştii, partizani ai inovaţiei, comunică intens cu viaţa literară pariziană. Precum în primele etape ale „Convorbirilor literare", în etapa 1918—1944 se produce un reviriment spre literatura germană (de unde interesul pentru *expresionism*), deşi ponderea, în ordinea contactelor literare, o deţine fenomenul estetic francez.

I

Din perspectiva epocii noastre, s-au întreprins pe terenul literaturii române interbelice studii de dimensiuni felurite, axate pe direcţii diverse. Vom remarca în primul rînd, paralel cu respectabile ediţii critice (între care ediţia Rebreanu, îngrijită de N. Gheran, N. Liu şi Valeria Dumitrescu, un Ion Barbu sub îngrijirea lui Romulus Vulpescu), un mare număr de studii monografice, consacrate nu numai scriitorilor de prima mărime. Prinde temei ideea lui Tudor Vianu, care vedea în critica monografică „adevărata formă a criticii literare" (*Filozofie şi poezie*, 1943). Cu privire la unii scriitori, există cîte două sau trei studii monografice şi e de presupus că fenomenul se va extinde, ştiut fiind că fiecare nouă lucrare de acest gen implică un punct de vedere diferit. Despre Goethe, Balzac sau Proust s-au scris monografii de ordinul sutelor, totuşi subiectele rămîn deschise, un ochi pătrunzător putînd descoperi noi structuri. Nu discutăm aici monografiile existente sub specia valorii. Unele dintre ele sînt categoric mediocre, fapt ce a ridicat semne de întrebare asupra oportunităţii şi continuării lor. Ca modalitate critică, cercetările de tip monografic nu pot fi însă respinse *de plano*, căci ar fi nelogic să se tragă o concluzie după rezultate parţiale. În cadrul tezelor de doctorat urmează să fie elaborate, pe

lîngă cele vreo patruzeci de monografii existente [1], lucrări noi. Nu se manifestă interes suficient în legătură cu M. Sadoveanu; nu se anunță un Lucian Blaga într-o exegeză completă; se lasă așteptată o monografie despre C. Stere, această personalitate contradictorie. Notă pozitivă, în raza interesului intră progresiv Camil Petrescu, Ion Vinea, Al. Philippide și alții.

Paralel cu studiile apărute în publicația Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", în publicații academice și reviste literare — care în ultimii ani acordă un spațiu mai larg exegezelor de acest gen —, editurile au publicat memorii, corespondență literară, cărți cuprinzînd interviuri, utile în mod variat pentru abordarea serioasă a literaturii interbelice. Materialul documentar la dispoziția cercetătorilor a sporit în mod considerabil; de semnalat, în acest sens, recenta lansare a excelentei reviste „Manuscriptum", organ al Muzeului literaturii române, cu destinația de a pune în valoare documente de arhivă. Precar rămîne însă domeniul sintezelor. Cu excepția celor despre conceptele de *modernitate* și *avangardă*, aproape că nu se poate cita altceva. În ce privește racordarea investigațiilor parțiale într-o istorie literară a epocii, un început remarcabil e primul volum din *Literatura română între cele două războaie mondiale*, de Ov. S. Crohmălniceanu. Alte contribuții în această direcție se anunță.

II

Un mod de conciliere a spiritului istoric cu experiența curentă, deci cu inovația, l-a constituit în epocă reinterpretarea de la un alt nivel a zăcămintelor folclorice. Pentru Lucian Blaga, de pildă, spiritul folcloric reprezintă, ca la Brâncuși, contemporanul său, stratul fecund în care gîndirea multiseculară și-a plantat întrebările existențiale și tentațiile spre absolut, un fond din care artiștii moderni pot prelua sugestii, prelucrîndu-le apoi, din perspectivă proprie. Rezervele cu privire la gîndirea filozofică a lui Blaga sînt multiple și întemeiate, totuși, punctul său de vedere des-

---

[1] *Lirică*: Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, E.S.P.L.A. 1960; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*. Eseu despre vîrstele interioare, E.P.L., 1965; Tudor Vianu, *Arghezi poet al omului*, E.P.L., 1966; Basarab Nicolescu, *Cosmologia Jocului secund*, E.P.L., 1968; Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Ed. tineretului, 1969; Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., 1963; D. Micu, *Lirica lui Blaga*, E.P.L., 1967; *Estetica lui Blaga*, Editura științifică, 1970; Pavel Bellu, *Blaga în marea trecere*, Ed. Eminescu, 1970; Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, 1970.

Epică: Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., 1967; Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, E.S.P.L.A., 1954; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Ed. tineretului, 1964; S. Bratu, *Sadoveanu, O biografie a operei*, E.P.L., 1963; Const. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ed. tineretului, 1966; Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, F.P.L., 1965; B. Elvin, *Camil Petrescu, Studiu critic*, E.P.L., 1962; Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, E.P.L., 1963; Horia Stancu, *Cezar Petrescu*, E.S.P.L.A., 1957; T. Vîrgolici, *Matei I. Caragiale*, Ed. Albatros, 1970; Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu*, Ed. Minerva, 1970; Nicolae Gheran, *Gh. Brăescu*, E.P.L., 1963; Monica Lazăr, *Pavel Dan*, E.P.L., 1968.

Teatru: Valeriu Rîpeanu, *G. M. Zamfirescu*.

Critică: Ileana Vrancea, *E. Lovinescu, critic literar*, E.P.L., 1965; *E. Lovinescu artistul*, E.P.L., 1969; Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mîntuit*, Ed. Minerva, 1970; Ion Bălu, *G. Călinescu*, Ed. Minerva, 1970; Ion Biberi, *Tudor Vianu*, E.P.L., 1966; Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Ed. științifică, 1968; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., 1969, etc.

pre relaţia dintre fondul popular şi idealul estetic modern contribuie la o clarificare ce-şi verifică actualitatea : „Apropiindu-ne de cultura populară — preciza poetul — , trebuie să ne însufleţim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu şi activ, decît de întruchipări ca atare... Să iubim şi să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contact, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat şi rodnic ca stratul mumelor". *Elogiul satului românesc*, la care ne-am referit, discurs de recepţie la Academie (1937), reprezintă, ca viziune estetică, altceva decît discursurile de acest gen — mărturisiri de credinţă, în fond — rostite în epocă de Mihail Sadoveanu şi Liviu Rebreanu. Nu trebuie trecută cu vederea însă, la toţi, marea încredere în resursele spiritualităţii populare.

În raport cu tentativele poetice situate sub semnul unor experienţe europene, ideea revitalizării poeziei române pornind de la propriul nostru fond spiritual nu e deloc neglijabilă, ilustrînd — ca în epoci anterioare (exemplul Eminescu) — existenţa unor permanenţe şi în special o conştiinţă activă. La Lucian Blaga, sau, pe alte trepte şi cu alte orizonturi, la Ion Pillat, Adrian Maniu şi ceilalţi, se poate remarca o conştiinţă a angajării, mai exact a integrării organice în istorie, deci într-o sensibilitate naţională cu trăsături proprii. Nici expresionismul german, nici teoriile gîndiriste, fenomene diferite, nu pot fi omise din cadrul discuţiei, dar trebuie spus, fie şi în treacăt, că nu acestea dau tonul. Poezia din epocă interesează nu pentru că ar fi impresionistă, expresionistă, folcloric-pitorească, senină sau străbătută de anxietate, ci fiindcă exprimă o tensiune interioară, o filozofie în faţa vieţii — care e a noastră, purtînd însemnele „dorului" şi înălţării spre absolut. Teza lui Lucian Blaga, care înoată în mister, despre „revolta fondului nostru nelatin", continuă într-o privinţă dacismul eminescian. Fiindcă am rostit cuvîntul *gîndirism*, e cazul să subliniem că apariţia în paginile „Gîndirii" a poeţilor menţionaţi nu implică o adeziune la ideologia reacţionară profesată de doctrinarii mişcării. Există un studiu critic despre gîndirism, publicat acum cîţiva ani (de Gh. Achiţei) ; reluarea analitică a problemei ar demonstra, cu noi exemple, că eticheta de gîndirist a fost aplicată necorespunzător unor scriitori.

Printr-o naturală reacţie împotriva unui Occident ce polariza de mult atenţia, se remarcă în aceşti ani interesul pentru spiritualitatea orientală, Sadoveanu reactualizînd în *Creanga de aur* şi *Divanul persian* prestigiul vechiului dicton : „ex oriente lux". Un filon cu foarte interesante reverberaţii literare, insuficient pus în lumină pînă acum, este însă *balcanismul*, ca realitate socială şi spaţiu psihologic, fenomen de tranziţie între cei doi poli. De la aproape legendarul Anton Pann şi N. Filimon, pînă la Matei I. Caragiale, Ion Barbu şi Panait Istrati sau, mai recent, pînă la *Princepele* lui Eugen Barbu, pentru a nu invoca decît nume de prim-plan, balcanismul, ca expresie literară, s-a concretizat în opere cu alternanţe de la „moftul" caragialian inocent, pînă la grotesc şi tragic. Învelişul pitoresc fiind dat la o parte, balcanismul de sorginte turco-fanariotă s-a revelat în literatura interbelică sub semnul unor memorii critice care recapitulau fragmente de istorie şi ecouri tragice.

Raportată la condiţiile fenomenului european, avangarda literară românească dispune de anumite particularităţi, care, în ultimii ani, au fost studiate atent. În ciuda divergenţelor de grup, de remarcat, totuşi, caracterul de şoc, aproape general, împotriva închistării burgheze, împotriva acelui „*déjà vu*", dacă nu şi un negativism universal. La unii, refuzul pune sub semnul întrebării nu numai propria creaţie, dar însăşi finalitatea literaturii ca act spiritual. Nu la conceptul de „avangardă" ne referim însă aici. Din interpretările mai noi, cu informaţie amplă, nu rezultă intenţia vreunei ierarhizări, încît, dacă mai şi deschidem o *Antologie a literaturii de avangardă* (alcătuită de Saşa Pană), sîntem în faţa unui peisaj derutant. Cu alte cuvinte, nu se face îndeajuns disocierea între unele experienţe pozitive şi teribilism sau impostură, acestea din urmă concretizate într-o scriitură aberantă. Un examen critic la obiect a ceea ce a fost literatură de avangardă pe la 1930—1940 ar demonstra gratuitatea, dacă nu şi fondul radical imitat, transplantat în mod artificial, al unor manifestări ce nu s-au dovedit autentic novatoare.

Textele teoretice provenind de la susţinători ai avangardei sînt din cele mai contradictorii. La iconoclastul Tristan Tzara găsim, cu totul neaşteptat, ideea de tradiţie, dar dintr-o perspectivă aparte : „Noi voim să continuăm tradiţia artei negre, egiptene, bizantine, gotice şi să distrugem în noi sensibilitatea atavică moştenită de la detestabila epocă de după Renaştere (quattrocento)". Cu alte cuvinte, război total clasicismului — orientare susţinută analog de un redactor al „Contimporanului" (Marcel Iancu, 1924, p. 45) : „Gotica, asiriana, caldeiana, indica, persana, egipteana, etrusca sînt arte cu repercusiuni mult mai puternice în sufletul uman decît clasicismul. Arta copiilor, arata populară, arta psihopaţilor, a popoarelor sînt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adîncimi, organice, fără cultura frumosului". Concluzie similară deci, vizînd dezintegrarea ideii de armonie clasică, negînd cu tărie limbajul „calofil" — avangardism, dar prin intermediul unui trecut foarte îndepărtat, mergînd spre vechi surse populare.

De menţionat, totuşi, pe deasupra tendinţelor contrarii, aspiraţia spre echilibrul clasic la un Vasile Pârvan (savantul travestit în poet din *Memoriale*), la Ion Pillat, care-şi aşază o parte a poeziei *Sub scutul Minervei*, la tragicul Dan Botta. Un clasicism-sinteză care întruneşte adeziunea lui E. Lovinescu, refractar formulelor moderniste extreme; e atitudinea declarată de Tudor Vianu şi G. Călinescu, ultimul redactînd şi o revistă cu titlul semnificativ : *Sinteza*. La Ion Pillat, fantomele Eladei prind viaţă, printre ruine, în decor meridional dobrogean. De structură clasică e, de asemenea vasta panoramă a lui N. Davidescu (*Cîntecul omului*), compromisă însă estetic prin discursivitate. Considerat la prima apariţie „modernist", la Al. Philippide se observă constant aspiraţia spre universal şi geometrie, atitudine bazată pe un clasicism cu implicaţii în experienţa existenţială a umanităţii.

III

Diversificarea prozei între cele două războaie are, faţă de etapa anterioară, un caracter cvasiexploziv, încît o sinteză asupra romanului, deocamdată inexistentă, ar revela o pluralitate de ritmuri extraordinară.

Literatura epică nu mai e de fapt constant epică; romanul devine, nu o dată, un mijloc de a problematiza, monolog disimulat, în esență, biografie interioară. Dacă la L. Rebreanu se poate vorbi de „romanul-roman", la Sadoveanu epicul se interferează cu evocarea lirică sau cu dramaticul; sentimentul destinului se apropie altă dată de mit (*Frații Jderi*, *Creanga de aur*), cu o puternică adeziune la solul milenar. Romanul unui singur destin principal, la Camil Petrescu, căruia ideea de tip i se pare perimată, alternează cu romanul populat de zeci de personaje al Hortensiei Papadat-Bengescu; romanul citadin se confruntă cu acela al provinciei; romanul realist cu romanul fantastic sau liric. Tipologii umane și sociale legate de realitățile țării se împletesc cu apariții europene, într-o polifonie complicată. Romanul-cronică, romanul-frescă, romanul-fluviu își caută orizonturile și susținătorii.

Laturile contradictorii sînt, cum se vede, însăși expresia vieții. Iată de ce Liviu Rebreanu adoptă masca unui observator obiectiv, în timp ce Camil Petrescu, aspirînd cu egală voință să facă „artă pentru adevăr", se declară incapabil de a transcende din propria-i subiectivitate: „Din mine însumi eu nu pot ieși. Orice aș face eu, nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi" (*Teze și antiteze*, p. 51). Practic, romanul devine un pseudojurnal.

Despre ambiguitatea conceptului de realism, în funcție de optica și structura scriitorilor, se vorbește de mult. În proza română interbelică, realismul urmează pe de o parte o direcție de tip clasic, cu modificări impuse de timp, pe de alta, una de tip analitic-psihologic. Centrul de interes, mai înainte polarizat de viața rurală, se deplasează spre urban; de la descriptivism și exterior, romanul se îndreaptă spre existența interioară, abordînd, printre altele, drama solitudinii, cauzată de ruptura individului cu societatea. Nu numai la Camil Petrescu, dar și la alții, moraliști, de fapt, în primul plan apare problema lui *da* sau *nu*, tragicul opțiunii. Intelectualismul, la aceștia, înlocuiește acțiunea cu despicarea lucidă a semnificațiilor, în esență cu examenul radioscopic infinitezimal. Sub influența noilor realități, nefavorabile dezvoltării personalității, individul se retrage în propriul *eu*, rupe legăturile cu natura, lăsînd impresia unui dramatic deficit de viață. Nici un singur erou, nici chiar în romane psihologice ample, cu zeci de perspective, nu sugerează triumful unei morale eroice; în mod obișnuit, asipirația spre puritate și absolut eșuează în tragic.

Dar în legătură cu romanul psihologic — temă adecvată unui studiu de anvergură ce se lasă așteptat — este cazul să se stabilească o dată care a fost destinul lui Proust în România. Dacă în lirică s-a vorbit de arghezianism, de fenomenul Blaga sau Barbu, în ce privește proza, G. Călinescu și alții vorbesc de romancieri *proustieni*, accentul căzînd nu pe contribuția românească, ci pe relații și modele străine. La rîndul ei, o carte ca *Enigma Otiliei* a fost definită ca roman balzacian. Proustianismul a exercitat, desigur, o mare influență pe plan mondial. Însă înaintea influenței pătrunde *ecoul*, se schițează *legenda*; amplificat pe cale impresionistă, fenomenul proustian a fost prea insistent legat de opera unor prozatori români. E drept că despre Proust există studii și articole purtînd semnăturile unor admiratori fervenți: Camil Petrescu, Mihai Ralea, Anton

Holban, Mihail Sebastian; Ibrăileanu însuşi a fost destul de receptiv. În realitate, nici Camil Petrescu, nici Hortenisa Papadat-Bengescu (căreia trebuie să i se acorde o consideraţie mai înaltă decît pînă acum) nu au decît infime analogii cu metoda lui Proust. Lucrul se poate demonstra convingător prin analize directe, la obiect. Autenticitatea la Camil Petrescu se confundă cu aspiraţia către precizie; noţiunea, împrumutată de la Husserl, se întîlneşte ulterior la Sartre, care o opune relativităţii. Tehnica analitică a Hortensiei Papadat-Bengescu, adecvată unei explorări a profunzimilor, are — poate întîmplător — coincidenţe mai semnificative cu aceea a Virginiei Woolf. E necesară deci o reexaminare atentă, în spirit comparatist, a relaţiilor cu alte literaturi — iată concluzia.

Un efect al intelectualizării (concomitent cu adversitatea arătată de suprarealişti inteligenţei) este tentaţia absolutului, element intangibil, incomunicabil, de unde sentimentul alienării, nu numai în lirică, dar şi în epică şi dramă. Neliniştea romantico-simbolistă părea a-şi găsi remediul în evaziune, undeva în „himericul aiurea", deci într-un spaţiu psihologic dinainte văzut ca un mod de autosofisticare. Neliniştea modernă, starea tragică de exil existenţial — despre care s-a spus că e un „nou rău al secolului" [2] — au făcut ca şi romanul românesc să devină, prin unii reprezentanţi, o dramă de idei, de unde eroul cu personalitate difuză şi stilul pseudoepic. Consecinţele introducerii eroului intelectual în plină dezbatere au fost multiple. Literatura în căutarea realităţii interioare, de care se ocupa acum cîteva decenii André Berge (în *L'Esprit de la littérature moderne*, 1930), literatura cu tendinţă psihologică, opusă pitorescului de suprafaţă, constituie o direcţie extrem de importantă. „Nu numai prin studiul a ceea ce este excepţional — scria criticul citat — psihologia de astăzi şi-a lărgit orizontul. Nu ne mai permitem să neglijăm sentimentele şi gîndirile cotidiene ale sufletelor celor mai timide şi celor mai comune! Există mereu un fond de umanitate sau un element de viaţă de descoperit... şi îl descoperim! La fiinţa cea mai simplă, găsim materia unei drame...". Rîndurile acestea sînt, în esenţa lor, aplicabile şi prozei române interbelice.

Rămîne deschisă problema relaţiilor dintre mit, simbol şi alegorie din unghi de vedere estetic. Cînd Marx a remarcat că „mitologia nu e numai izvorul, dar şi baza artei greceşti", a atras atenţia asupra unei modalităţi de expresie cu resurse excepţionale, fapt confirmat prin prezenţa mitului în creaţia universală, pe diverse meridiane. Cum mitul e o formă imaginară, deci cu virtualităţi poetice, de a explica fenomene din univers sau din cadrul existenţei spirituale, mod de gîndire caracteristic mentalităţii primitive, orice contact mai profund cu folclorul şi etnografia comportă tangenţe cu teritorii mitologice. Estetic, prezintă interes în ce măsură mitul (uneori în vădită confuzie cu legenda şi fantasticul) îşi dezvoltă semnificaţiile în funcţie de spiritualitatea românească de la *Meşterul Manole* pînă la Eminescu, Blaga, Sadoveanu şi ceilalţi. Tema din *Baltagul*, de pildă, este aproape mitologică, Vitoria Lipan apărînd uneori în ipostaze de eroină antică. În *Creanga de aur*, mitul şi simbolurile alcătuiesc ţestura operei. Filologul Gaster, cercetînd cărţile populare,

[2] Marcel Arland, *Sur un nouveau mal du siècle*, N.R.F. fevrier, 1924.

conchidea că noi nu ne-am nutrit cu „firmituri" din spiritualitatea altora, aşadar a cerceta straturile gîndirii arhaice înseamnă un pas înainte spre autocunoaştere. Se poate demonstra că baladele populare care colportează mituri sînt departe de iraţionalismul pe care-l amplifică unele interpretări. Miturile reluate în stil modern de Lucian Blaga sfîrşesc însă, nu o dată, în tenebre şi nelinişte metafizică. Mircea Eliade se pronunţa pentru un roman cu „personaje-mituri" în cadru contemporan : „Romanul românesc va triumfa definitiv cînd va izbuti să impună literaturii universale măcar două trei personaje-mituri" (*Fragmentarium*, 1939, p. 85). Condiţionînd însă triumful romanului românesc de capacitatea revelatoare a mitului, ajungem în mod evident la singularizare şi limitare. Conceptul de „mit" se cuvine privit cu circumspecţie, pentru a evita un posibil confuzionism estetic.

Cu toate că în domeniul dramaturgiei există tentative lăudabile, laturile inovatoare sînt relativ restrînse. De menţionat totuşi, la Mihail Sebastian, dramaturg de expresie clasică, un punct de vedere apropiat — cel puţin o clipă — de estetica unui Giraudoux : „Teatrul nu va fi salvat ca artă decît prin poezie şi gîndire". Un dramaturg cu informaţie excepţională, teoretician ingenios, este Camil Petrescu, a cărui operă destinată scenei ilustrează mai mult decît oricare alta spiritul modern din teatrul epocii. O cercetare critică de adîncime va trebui întreprinsă, totodată, asupra pieselor lui Lucian Blaga, în mare parte de aspect metafizic, parţial influenţate de expresionismul german; dar dramaturgul era animat de aspiraţia de a ajunge la *poezia dramatică*, deziderat foarte important.

Turul de orizont se dovedeşte, în ansamblu, de o mare varietate, cu înălţimi care, pe harta creaţiei literare româneşti, ating vîrfuri spectaculoase, atît în poezie cît şi în epică. După o tradiţie nesemnificativă sau incertă, romanul înregistra apariţii ce puteau onora orice mare literatură. Deschiderea spre universal e o realitate ce trebuie privită nu numai prin prisma fenomenului de sincronism, ca atare ; maturizarea s-a produs după legi proprii, în ritm viu. Cîteva opere mari dispun mai mult decît de o universalitate virtuală, teoretică, putînd aspira la o universalitate reală, adică *de fapt*. Nici tendinţele retrograde, nici cele excentrice sau pseudonovatoare n-au găsit audienţă largă, fenomen revelator pentru etica spiritualităţii româneşti. Critica profesată în epocă de personalităţi cu orizont european (E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Şerban Cioculescu şi alţii) s-a dovedit o forţă reală în clarificarea şi impunerea valorilor. Ponderea clasică a lui E. Lovinescu, fineţea gustului estetic a lui G. Călinescu, contribuţia lui M. Ralea, în acţiunea (începută anterior de Ibrăileanu) de redefinire a conceptului de specific naţional, îşi afirmă utilitatea în direcţii complementare. A existat — e limpede — un pronunţat spirit constructiv. După drama războiului, revelaţia suferinţei şi reprezentarea unui om adaptat sau refractar noii ordini sociale au fost pentru scriitori principalele obiective. N-a fost o epocă lipsită spectaculos de tentaţii spre monumental, totuşi, din perspectivă literară, apare mai degrabă o umanitate străbătută de tristeţe,

cu mulți eroi prăbușiți. De o morală a eficienței, a datoriei de a trăi și învinge, vor vorbi scriitorii epocii de după Eliberare, cu altă optică, martori și făuritori ai altei societăți.

Pentru a încheia cu cîteva sugestii în vederea alcătuirii marilor sinteze, iată unele posibile subiecte de studii speciale : despre sentimentul istoriei în literatura interbelică ; evoluția relației tradiție-modernitate în aceeași epocă ; despre prometeism și tentația absolutului (în lirică) ; despre proza de fantezie ; despre persistența liricului în proza contemporană ; despre romanul românesc interbelic în relațiile lui cu cel universal ; despre mit ca sursă și mijloc de revelație.

Dar perspectivele rămîn deschise pentru multe alte investigații.

CURENTELE MODERNISTE ÎN STUDIUL ISTORIEI LITERARE

EUGEN TODORAN

În ultimii ani se observă în literatura română o tendință tot mai pronunțată spre „poezia modernă", ca urmare a unei tot mai vizibile integrări în mișcarea literară europeană în condițiile istorice ale epocii noastre. Pe de o parte sînt traduse studii critice prestigioase, semnate de nume ca : Marcel Raymond, R. Wellek, Hugo Friedrich, A. Béguin, U. Eco etc., iar pe de altă parte sînt reluați în numeroase studii de reconsiderare a moștenirii literare poeții noștri moderni din ultimele decenii ale secolului trecut, ca și cei dintre cele două războaie : Al. Macedonski, G. Bacovia, L. Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu, ca și poeții aparținînd avangardei literare românești. Se mai adaugă și creația poetică a zilelor noastre, care, într-un nou mesaj istoric, se realizează în stilul modern al poeziei.

Această situație, ce stă sub semnul unui real progres pentru literatură, impune o reconsiderare a moștenirii literare după principiile științifice ale valorificării, ținîndu-se seama de ceea ce s-a realizat pînă acum în critica și istoria literară, cît și de ceea ce ar trebui să se mai realizeze, cu atît mai mult cu cît s-au făcut unele exagerări, atît în direcția minimalizării curentelor moderniste, printr-o interpretare sociologică, cît și în direcția supraaprecierii lor, ca tendință de sincronizare lipsită de baza integrării istorice a fenomenului literar.

Primul care vorbea despre un „suflet modern" în poezia românească a fost Al. Macedonski, după ce în primele studii din „Literatorul" încercase să demonstreze o nouă „logică a poeziei". Scriitorul, evident, se gîndea la poetica simbolismului, pentru fundamentarea unei „arte poetice" noi, în concordanță cu starea de „criză" a poeziei, ca urmare a neîncrederii în „discursul" poetic, înlocuit cu „absurdul", chiar dacă poezia lui rămîne în direcția ei principală una romantică. Ovid Densusianu, în a doua etapă a simbolismului, a menținut ideea, ca o necesitate de acordare a literaturii cu timpul în care ia naștere, printr-un înțeles sufletesc mereu nou, am spune, „modern".

E. Lovinescu a fost criticul care a definit „modernismul" în termeni categorici, printr-o teorie a „sincronizării" literaturii române cu litera-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 441–445, BUCUREȘTI, 1971

tura europeană, ca „mişcare" nouă, ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză, începînd de prin anul 1880. Se ştie că criticul a promovat modernismul cu convingerea că poezia simbolistă nu este „naţională", deci locală, ci „umană", adică universală, de aici necesitatea permanenţei sincronizării, căci literatura română „n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci s-a dezvoltat, revoluţionar, pe baza sincronismului; fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mişcare europeană a coincis cu însuşi momentul formaţiei noastre literare. De un veac, mai ales, toate curentele ideologice, toate formele de artă, într-un cuvînt, întreaga viaţă spirituală se dezvoltă pretutindeni sincronic, într-un ritm unic. Pornite la unele popoare evolutiv, adică dintr-o invenţie la baza căreia erau totuşi imitaţii acumulate şi fecundate de un element nou, ele s-au împrăştiat peste toată Europa, cu necesitatea unei legi indefectibile. Fără a mai reface evoluţia, imitaţia a fost bruscă şi integrală" [1].

Prima etapă a modernismului este deci simbolismul, operîndu-se astfel identificarea termenului de „modernism" cu cel de „simbolism", deşi istoria literară, după *Istoria literaturii* a lui G. Călinescu, s-a obişnuit să numească „modernişti" pe adepţii poeziei şi mai noi, avînd ca moment de afirmare anii primului război şi următorii, culminînd cu mişcarea de avangardă: suprarealism, dadaism, abstracţionism, expresionism, curente pe care literatura română le-a inclus prin aceeaşi sincronizare de care vorbea E. Lovinescu. În literatura europeană confuzia dintre simbolism şi modernism, folosit în sens larg, pentru a cuprinde întreaga literatură de avangardă, nu permite să se vadă o ruptură între perioada simbolistă şi toate mişcările postsimboliste, cum susţine R. Wellek în *Conceptele criticii*. În istoria literaturii române „mişcarea simbolistă" n-a însemnat niciodată o etapă bine distinctă, cu o poetică precizată şi cu poeţi reprezentativi, cum a fost simbolismul în literatura franceză, de aceea suprapunerea influenţelor literare străine într-o scurtă perioadă de timp ne permite să vorbim de „curente moderne" pentru toate tendinţele „moderniste" apărute în ultimele decenii ale secolului trecut şi cele culminante în literatura dintre cele două războaie. Dacă în literatura franceză, cu un puternic simbolism, se tinde să se numească „postsimbolism" sau „neosimbolism" tot ceea ce ţine de orientarea „modernistă" a literaturii, în literatura română folosirea termenului de „modernism" are avantajul de cuprindere mai largă a poeziei noi, deşi devin obligatorii diferenţierile în cadrul mişcării moderniste: nu acelaşi lucru este expresionismul lui L. Blaga şi modernismul de avangardă al lui I. Vinea; şi avantajul creşte gîndindu-ne la unele tendinţe de etichetare a poeţilor cu o anumită direcţie a modernismului, nesatisfăcătoare pentru complexitatea operei scriitorilor ce nu se poate reduce la o formulă, ca de exemplu calificarea lui Blaga drept „expresionist", sub influenţa expresionismului european, ca şi cînd poetul n-ar fi avut un „expresionism" propriu, definit de el şi aplicat în propria sa poezie, într-o străveche tradiţie folclorică, universală şi românească.

Rămîne deci ca o constatare de principiu, pentru valorificarea moştenirii literare, că în reconsiderarea modernismului criteriul istoric trebuie

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române*, III, p. 94.

să fie fundamental, el trebuind să țină seama de specificul literaturilor care vin în contact în epoca modernă, adică de „tradiția" fiecăreia dintre ele, ceea ce însemnează, în ultimă analiză, condiționare istorică, socială și culturală a fenomenului literar. Aceasta, desigur, presupune un studiu diferențiat al mișcării moderniste românești în cadrul literaturii europene, ca și analiza complexă a operelor scriitorilor care, total sau parțial, se integrează în diferitele curente moderniste.

Pe lîngă studiile mai vechi, valabile încă, semnate de E. Lovinescu, G. Călinescu, Vl. Streinu, P. Constantinescu, Ș. Cioculescu, despre epoca modernă, o nouă interpretare tinde să aducă studiile recente despre *Opera lui Al. Macedonski* de A. Marino, *Simbolismul românesc* de Lidia Bote, *E. Lovinescu* de I. Negoițescu, la care s-ar putea adăuga articolele foarte numeroase apărute în revistele literare din ultimii ani. O încercare de precizare a termenilor a întreprins A. Marino, în *Modern, modernism, modernitate*, din care se reține ideea că „adevăratul spirit modern gîndește creația și desfășurarea literaturii ca o unitate", căci, „fenomen în același timp de discontinuitate, conștiința modernă implică o solidarizare continuă, prin incorporare și restructurare, cu fiecare moment istoric-literar pe care-l poate asimila" [2]. Dezideratul unei prezentări monografice a scriitorilor și a aspectelor fiecărui curent și tendința modernistă își menține valabilitatea în critica literară, pentru că riscul unei optici greșite este mai mare în publicistica eseistică, precum și schematizarea sau absolutizarea unor formule, ce astfel produc numai confuzie ideologică.

Al doilea criteriu fundamental în reconsiderarea curentelor moderniste, legat de cel dintîi printr-o concepție științifică asupra literaturii, este deci aprecierea ideologică a mișcării, în direcția condiționării ei istorice. După cum confundarea „modernismului" cu o anumită „modă" literară, lipsită de conținut, este un anumit aspect negativ al *creației* literare, confundarea lui cu un semn al „decadenței" politice și sociale, evazionistă și antiprogresistă, este un aspect negativ al *interpretării* literare, în istoria sau critica literară. Acuzate pe vremuri de „anarhism poetic"[3], curentele moderniste aparținînd „avangardei literare" românești în mare măsură au fost semnul unei „aventuri antiintelectualiste", cu vădită rezervă față de orice anchilozare tradiționalistă, cum susținea Geo Bogza în *Exasperarea creatoare* [4], dar tot pe atît semnul unei confecții arbitrare de texte pseudoliterare; ceea ce însă nu înseamnă că în „aventura" respectivă nu era cuprinsă și ideea mai generală a tendinței permanente de înnoire a poeziei, de „modernizare" a ei. Dintr-o astfel de „aventură", în literatura europeană, a cîștigat simbolismul un domeniu mai potrivit pentru condiția înnoirii poeziei, un plan mai adînc al „esențelor" poetice, care prin asimilarea în tradiția culturii române a ajuns la un „arhaism" de factura „mitului modern" în poezia lui Blaga sau Barbu, arhaism care n-are nimic de-a face cu convenționalismul diferitelor forme de „purism" sau „ermetism", reluate pînă astăzi în unele contrafaceri cu semnul prețiozității, în direcția „onirismului", a „vizionarismului" sau cum se mai numesc ele. Este de datoria criticii literare de a deosebi „constructivismul" de „colaj", prin situarea operei într-o valabilă perspectivă ideologică, lite-

[2] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, E.L.U., 1969, p. 85.
[3] Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic*, 1932.
[4] „Unu", 1931.

rară și socială, care ține seama, sau ar trebui să țină seama, de un anumit fond poetic, din care creația poetului se întreține în cursul istoric al dezvoltării literaturii. O integrare organică a modernismului trebuie cercetată astfel în condițiile prezentului, cu gîndul la „clasicismul de mîine", cum preconizau comentatorii simbolismului [5].

Un punct de vedere „sociologist", cum s-a susținut cu ani în urmă în interpretarea simbolismului european și românesc, este tot atît de ucigător de poezie ca și punctul de vedere „supraistorist", pentru că ceea ce trebuie să rețină orice critică literară dintr-o operă poetică, privită în perspectiva istoriei literare, este *valoarea poetică*, în care sînt incluse toate celelalte aspecte „extrinseci", cum bine observă încă A. Macedonski, la primele semne ale modernismului : „Pentru mine, ce este frumos, frumos rămîne, numească-se acest frumos *simbolism*, *modernism*, *prerafaelism* și orice cum alt", desigur avînd în vedere ceea ce primul „anarhist" al poeziei moderne, Baudelaire, spunea, gîndindu-se la „modernitatea" ei : „Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei ; cealaltă jumătate este eternă și imuabilă [6]".

Urmează că al treilea criteriu fundamental în reconsiderarea curentelor moderniste „este aprecierea valorii artistice a poeziei, căci „valoarea" este „eternitatea" artei, cea care, privită prin „cealaltă jumătate" a ei, care este „contingentul", „istoricul", în înțelesul lui de „modernism", se revelează criticii literare ca un „întreg", absorbind în el „extrinsecul", ideologia și istoria. Ceea ce înseamnă că apar aici relațiile istorice clasic-modern, substituind relațiile vechi-nou, într-o apreciere care dă un nou conținut termenilor, în funcție de relativitatea și eternitatea valorii ei artistice. Dacă, în sensul eseului lui Sainte-Beuve despre *Ce este un clasic*, înțelegem prin „clasic" un concept larg, ce cuprinde și scriitori nesupuși regulilor clasicismului, putem vorbi de un clasicism ce nu mai apare ca opus modernismului , ci suprapus lui, ca un fel de „cealaltă jumătate", definind „eternitatea" artei moderne, cînd scriitorii moderni ajung la această măsură a valorii artistice, permanent valabilă în istoria oricărei literaturi.

Resursele „clasice" ale poeziei moderne constituie astfel ultimul obiectiv al criticii literare în valorificarea moștenirii literare a curentelor moderniste. „Curentele" vor înceta însă să mai existe în planul istoriei literare în măsura în care nu ideologia curentului și nici condiționarea lui istorică, extrinsecă, ci opera scriitorilor va cuprinde în ea valoarea artistică, în mod necesar intrinsec cercetată, cu toate implicațiile ei istorice, sociale, morale, politice. „Clasice" nu mai sînt astfel curentele, ci operele scriitorilor ; și nici „modernismul" nu mai este un curent, ci o modalitate artistică, o structură a poeziei înțeleasă ca artă, construită în condiția ei specifică, ca o creștere de la „discursul logic" spre „mitul poetic" cu alte cuvinte curentele urmînd să fie studiate prin scriitori, așa cum aceștia le-au susținut și reprezentat prin operele lor, integrate la nivelul de artă, în istoria literaturii, o metodă estetică adecvată specificului artistic al poeziei pretinde ultimul obiectiv al criticii literare pentru studierea modernismului în istoria literară.

---

[5] N. Davidescu, *Variații împrejurul clasicismului de mîine*, „Versuri și proză", nr. 1, 1914,

[6] Ch. Baudelaire, *La Modernité, le peintre de la vie moderne*, IV.

Riscul interpretării axiologice este însă mare. În locul „discursului" operei clasice tradiționale, critica literară supune înțelegerii artistice o modalitate poetică apreciată în începuturile modernismului ca bazată fiind pe o „logică a absurdului", în comparație cu „logica rațională" a poeziei tradiționale. Dar „absurdul" poeziei se poate dovedi uneori ca absurd și pentru „logica poeziei", cînd poezia nu vrea decît să fie absurdă, cînd absurditatea este un scop în sine, anihilator al modalității ei poetice. În schimb, cîștigul este și mai mare în cazul cînd poezia „modernistă" își descoperă secretele ei ca modalitate artistică, într-o structură construită după logica poeziei moderne.

O dată cu constituirea clasicismului poeziei moderne se va schimba și logica clasică a poeziei, pentru a răspunde principiului interior al creației poetice, în spiritul modern al poeziei. Și aceasta în concordanță cu „spiritul modern", înțeles în sensul lui cel mai larg, istoric și literar, filozofic, incluzînd și o modalitate nouă de cunoaștere și explicare a lumii. În secolul al XVIII-lea, o dată cu deplasarea interesului spre științele fizice, biologice și istorice, legea mecanicistă s-a dovedit insuficientă pentru explicarea universului în *mișcarea* lui. Și în timp ce unii gînditori, în special romanticii, foloseau contradicțiile științei și logicii pentru întoarcerea spre irațional, alții căutau o nouă logică, pentru a putea gîndi rațional lumea nouă oferită omului prin știință, o logică dialectică, logica devenirii, bazată pe principiul contradicției. Arta n-a rămas străină de această nouă fundamentare a cunoașterii, cum constată un cercetător al acestei schimbări, J. Bousquet : „Se vede cu ușurință aplicarea la *simbolică* a acestei treceri de la logica mecanicistă la logica dialectică. Simbolica este un sistem de expresie după care un lucru nu este niciodată complet sau numai el însuși, ci se referă și participă la un alt lucru sau la alte lucruri. Acest sistem n-ar putea spera vreodată la o încurajare din partea metafizicii mecaniciste a secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, în care lucrurile sînt, invariabil, ceea ce sînt. Dialectica, dimpotrivă, favorizează în mod firesc o expresie care spune mai puțin decît compară. În timp ce logicii mecaniciste îi corespunde un limbaj simbolic convențional și limitat, logicii dialectice îi corespunde un limbaj simbolic viu și liber, limbajul modern al poeziei. Aceasta nu vrea să spună că simbolismul modern derivă din dialectică, ci numai că în istoria simbolicii el corespunde epocii dialecticii în dezvoltarea gîndirii"[7].

Adăugăm numai că în sensul pe care l-am dat „modernismului", incluzînd în el și simbolismul, observația este valabilă nu numai pentru simbolismul european, ci și pentru epoca „modernistă" a literaturii române, ce cuprinde pe „clasicii" secolului nostru, în a căror operă logica artistică a limbajului simbolic, viu și liber, ca limbaj modern al poeziei, corespunde epocii dialecticii în dezvoltarea gîndirii, nu ca limbaj ermetic și abstract, ci ca expresie vie a unei dialectici istorice, pe care *mișcarea spirituală* o reflectă și pe care critica literară va trebui să o consemneze în valorificarea moștenirii literare a „clasicilor" modernismului în istoria literaturii noastre. Aceasta va trebui să fie „tradiția" clasică a modernismului în istoria literaturii române, în concordanță deplină cu modernismul literaturii europene.

---

[7] J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, p. 590—591.

EMINESCU ȘI PRELUCRAREA FOLCLORULUI

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Momentul *Eminescu* reprezintă, în evoluția gîndirii și modalităților de prelucrare folclorice, a treia etapă a mișcării romantice. Alecsandri, Russo și ceilalți scriitori din jurul anilor '48 au descoperit cu uimire și entuziasm folclorul, l-au cules, l-au prefăcut și l-au imitat, integrîndu-l fragmentar în operele lor, care au căpătat un cert plus de frumusețe și autenticitate, de pitoresc. Cu generația lui Odobescu și Hasdeu atenția se îndreaptă, pe lîngă creațiile mai ample populare, ca basmele, mai cu seamă spre cercetarea de folclor comparat. Specificitatea se marchează în raport cu rădăcinile comune ale înțelepciunii popoarelor. *Miorița* se delimitează mai exact prin comparație cu *linos*-ul grec, iar motivul turturelei e urmărit, printre altele, de Hasdeu la numeroase popoare din Asia și Europa. De fapt, de la empirismul în materie folclorică se trece acum spre o teoretizare incipientă, menită să clarifice valori naționale care ne aparțin în propriu.

Capacitatea lui Odobescu de a se înălța spre teoria generală a artelor, ca și fantezia creatoare a lui Hasdeu conjecturînd necontenit asupra problemelor de istorie și cultură au izbutit o tranziție necesară spre ceea ce avea să fie momentul Eminescu atît în teoria cît și în practica prelucrării folclorului. Destinul poetului și-a deschis unghiul într-o certă determinare folclorică. Mediul predominant care l-a format, țărănesc, fantezia specifică a copilului pentru care realitatea se confunda cu tărîmul fermecat al basmului sînt hotărîtoare pentru primii ani. Cunoașterea adîncă a limbii cu particularitățile regionale în toate colțurile țării parcurse cu piciorul și mai cu seamă în Ardeal, începutul culegerii propriu-zise de limbă și folclor, participarea la societatea folcloristică, „Orientul" sînt factorii cei mai importanți ai adolescenței. Contactul cu filozofii și poeții romantici germani a pus însă direcție teoretică și de concepție în legăturile tînărului artist cu folclorul, așa încît perioada studiilor în străinătate este aceea în care se săvîrșește schimbarea fundamentală în atitudinea față de cultura populară. De aci înainte poetul înțelege ce înseamnă folclorul

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 147–452, BUCUREȘTI, 1971

ca expresie a unei existențe naționale, ca mod de spiritualitate, ca adjuvant sau uneori ca înlocuitor al istoriei, mai cu seamă pentru națiile care și-au dus, ca a noastră, istoria printre vicisitudini.

Față de cultura populară, Eminescu are o dublă atitudine. Mai întîi simte față de aceasta o atracție irezistibilă, o iubire neobișnuită. El are nevoie de cultura populară ca de aer sau de apă, el trăiește în ea ca în mediul său propice, ca într-un fond inalienabil de adevăr, de existență și spirit, într-o semnificativă confuzie, foarte rodnică, de istorie și folclor, adică de mărturii îngemănate ale unor vrednice începuturi. Sînt numeroase declarațiile de dragoste ale poetului față de cultura populară și în articole și în scrisori, și importanța lor constă în aceea că încheagă un nucleu de idei prețioase pentru deslușirea sensurilor gîndirii eminesciene.

Pentru poet, vîrsta culturii populare fusese una de firești legături între gînd și cuvînt, una lipsită de contradicții, fusese cu adevărat vîrsta de aur, a unei lumi „ce gîndea în basme și vorbea în poezii", adică pentru care mitul era substanța gîndului, iar poezia modul obișnuit de expresie. Și, ca un poet sentimental, în sensul conceptului schillerian, Eminescu tînjește neîncetat după pierdutul paradis al plenitudinii, se simte fericit doar cînd îl evocă și ar dori să-l refacă măcar în parte printr-o lucrare deliberată la care vrea să atragă întreaga sa generație.

Această lucrare izvorăște din cealaltă atitudine față de folclor, din datoria sacră pe care o resimte poetul față de neamul său, slujit cu inegalabilă dragoste și umilință. El înțelege sensul etapelor istorice în evoluția unei culturi naționale în sens herderian și se simte verigă între trecut și contemporaneitate, însușindu-și toate răspunderile atît de grele și grave ale unui astfel de rol, filozofic pătruns și asumat. Pentru Eminescu, locul insului în dezvoltarea colectivității punea întrebări arzătoare în problematica națională care-l pasiona și pe care o vedea ilustrată și prin creațiile individuale, așa cum arată și D. Murărașu, în lucrarea sa fundamentală închinată literaturii populare în cuprinsul activității poetului național [1].

De aci și interesul eminescian pentru generații care au misiunea „de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă în lănțuirea timpilor", cum spune tînărul îndrăgostit de trecutul poporului său într-o scrisoare către Dumitru Brătianu în 1871 [2].

Și mai jos : „Crepusculul unui trecut apus aruncă prin întunerecul secolelor razele lui cele mai frumoase, și noi, agenții unei lumi viitoare, nu sîntem decît reflexul său" [3].

Interdependența aceasta activă între etapele istoriei dă poetului și conștiința răspunderilor, și puterea persuasiunii în direcțiile necesare dezvoltării noastre de cultură națională, pe temelii populare. Fiindcă puterii lui de convingere i s-a datorat și orientarea lui Slavici și a lui Creangă, veniți din mediul rural, spre cariere literare. Și conștiinței răspunderilor față de neam i s-a datorat edificarea grandioasă a unei opere poetice culte pe temeliile, cu soliditate de veșnicie, ale culturii populare.

---

[1] M. Eminescu, *Literatura populară*, Scr. Rom., Craiova, p. 23.
[2] În *Scrieri politice*, ed. D. Murărașu, p. 38.
[3] *Ibid.*

Cum a făcut poetul aceasta şi care sînt legăturile cu folclorul, modurile de cunoaştere şi de inserţie în operă, punctele de întîlnire şi întrepătrunderile? Nu vom vorbi deloc despre operaţia de culegere, deşi nu e de fel lipsită de importanţă în contextul activităţii creatoare a artistului. De fapt, la Eminescu, la care cultura populară intră într-o viziune unitară de evoluţie a spiritului, culegerea propriu-zisă de folclor, indispensabilă, reprezintă prima treaptă, un fel de aplicaţie arheologică, paleontologică, de strîngere a urmelor disparate. Faţă de titanica lui strădanie de a reconstitui spiritul, culegerea constituie litera. Din fericire, şi Perpessicius şi Murăraşu şi alţii ne-au pus la îndemînă textele culegerii personale, aşa încît oricine le poate vedea şi preţui ca atare, ca puncte de pornire în fond şi formă, ca substanţă a reflecţiei şi creativităţii eminesciene.

Pe noi ne interesează ce a încercat să facă artistul, conştient de drumul pe care-l avea de urmat, cu ceea ce-i oferea tradiţia populară, adînc cunoscută, mergînd dincolo de limitele obişnuite.

Ştiind ce înţelegea poetul din spiritul culturii populare, ştiind ce semnificaţii dădea, de pildă, mitului sau obiceiurilor, deplorînd transformarea lor în simple semne ori forme şi dorind să le infuzeze un nou duh, putem urmări, în cîteva instanţe esenţiale, lucrarea specifică geniului eminescian, pentru a deduce direcţiile, ţelurile ei.

De aceea nu vom recurge la clasificări de specii şi genuri culese, abordate, prelucrate, nu vom zăbovi asupra unor versiuni intermediare, ci vom privi cîteva produse finale, evident antume, pentru a înţelege cîte ceva din mimetismul genial al artistului faţă de spiritul şi trupul (cum le spunea el în limbaj hegelian) culturii naţionale, din rigoarea lui unică, ce a transformat în capodopere fragmente de poezie populară şi a redăruit contur românesc unor mituri şi simboluri universale.

Ne vom ocupa mai întîi de două-trei poezii dintre cele mai cunoscute, de inspiraţie populară, care se desfăşoară în forma perfectă a unor *exemplare* folclorice, măcar fragmentar atestate.

Ce te legeni, codrule, vine, cum se ştie, din *Ce te legeni, plopule*, cuprinsă în secţiunea *N. — Simboluri-Magie* a culegerii eminesciene de poezie populară [4], ca şi din *Cîte paseri sînt pe lume* (ms. 2 260, f. 306—307). Ritmul popular e folosit cu consecvenţă, ca şi unele versuri întregi, deşi L. Gáldi [5], subliniind valoarea realistă a lexicului, notează evitarea conştientă a expresiilor neadmise de limba poetică şi care se găseau în versiunile populare.

Fără să se simtă, păstrînd acel spirit pe care-l dorea Eminescu pentru literatura cultă, aşa încît ea să se poată potrivi cu modul de gîndire şi expresie al poporului, el a intervenit, amendînd forma.

Dar nici tema n-a rămas aceeaşi, decît aparent. O. Densusianu observase cel dintîi abstractizarea ei [6].

De fapt, în dialogul în care replica lungă e structurată armonios prin repetiţii şi paralelisme sintactice numeroase, poetul a introdus expresia

[4] Eminescu, *Opere*, vol. VI, p. 242.
[5] Gáldi L., *Stilul poetic al lui M. Eminescu*, p. 259.
[6] O. Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române*, p. 120.

plină de melancolie a timpului ireversibil ce trece peste codru ca peste o ființă omenească. Cu voce scăzută, codrul-om spune stările sufletești legate de toamna tîrzie și efectele ei.

Păsările care dispar, simbol al despărțirii și suferinței în lirica eminesciană, răpesc soarta bună, *norocul* personajului alegoric. Reluarea lui *și* din două în două versuri dăruie un remarcabil sens descendent gradației, întărită și de succesiunea celor trei epitete, și ele descrescînde : „pustiit, veștejit și amorțit". Totul culminează cu particulara stare românească, populară, a dorului : „Și cu doru-mi singurel /De mă-ngîn numai cu el". Astfel confuzia dintre codru și om devine perfectă prin folosirea sugestiilor de stări afective cu toate valorile fonetice necesare, turnate în tiparele populare, imperceptibil, dar esențial modificate în sensul unificării estetice.

Codrului în ipostază umană din *Ce te legeni, codrule*, i se opune codrul din *Revedere*. Plecat de la poezia populară *Oliolio, codruțule* [7], produsul eminescian strălucește prin coerența semnificațiilor strînse într-o formă populară neîndoielnică, într-o lapidaritate care o apropie, păstrînd proporțiile, de *Glossa*.

Din simpla înșiruire a efectelor anotimpurilor asupra pădurii, aceasta dobîndește o altitudine înțeleaptă și indiferentă față de ce se petrece la poalele ei. Detașat astfel, în fixitatea sa, de soarta nestatornică a omului, codrul capătă înălțime și durată. Și poate răspunde rătăcitorului ajuns în preajma lui, și mirat de tinerețea-i perenă, cu o replică de o uimitoare simplitate față de semnificația filozofică profundă :

„Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri".

Simți aci timpul scăzînd și parcă pierind în fața uriașului codru care aproape îl ignoră fiindcă, spre deosebire de om, nu-i poate simți efectele, nu se poate întrista de trecerea fără întoarcere a vremii. Fixitatea vegetalului cuprinsă în versurile „Iar noi locului ne ținem / Cum am fost așa rămînem" îl alătură elementelor lumii mari, acumulate într-o strînsă enumerare cu care sfîrșește poezia, deschizînd o perspectivă mitică, simplă, eternă.

Pe bună dreptate putea numi Călinescu *Revedere* „poezia care, cu cea mai firească înfățișare poporană, cuprinde cele mai înalte idei culte" [8]. Semnificativ e faptul că în amîndouă poeziile, ambele de sorginte populară, codrul intră în tainic dialog cu omul și i se înfățișează o dată asemenea lui, cu norocul luat și plin de dor, iar altă dată ca o făptură mitică, din macrocosm, nelovit de durerile condiției umane.

Păstrînd forma și supunînd-o unei rigori mult mai mari decît a aceleia populare, poetul a ridicat la infinite potențe și substanța folclorului, infuzîndu-i idei filozofice, organizînd structuri rotunde, mici universuri de gîndire și sensibilitate, cu imagini simple și dozate cu meșteșug.

Puterea gîndirii poetice țîșnește însă dincolo de modele la Eminescu, îndreptată întotdeauna spre mit. Ceea ce fragmentele de literatură populară pierduseră în cursul a secole de folosire și tocire, el încearcă să le redea, și

[7] M. Eminescu, *Literatura populară*, ed. Murărașu, p. 319.
[8] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. II, p. 411.

anume, forţa mitului. Sensul ultim al creaţiei eminesciene este refacerea lumii misterioase, plină de semnificaţii spirituale, a miturilor. Şi miticul codrului se înscrie cu întîietate în operă. Codrul scînteiază tainic, în zeci şi zeci de ipostaze, mereu altele, transfigurat în fel şi chip de neasemuita viziune concretă poetică eminesciană.

Mitul romantic al pădurii se suprapune vechiului mit popular românesc al codrului în mai toate creaţiile eminesciene inspirate din folclor sau în cele ce sugerează folclorul. *Povestea codrului*, inspirată, după părerea noastră, din *Der Hirtenknabe* a lui Heine şi păstrînd o alură folclorică certă, aduce imaginea codrului împărat benefic, stihie blajină care reface, într-o viziune heraldică românească, copilăria şi norocul oamenilor.

Codrul închide în adîncurile lui zone magice, tărîmuri de feerie. Şi de obicei lacul este locul epifaniilor de iubire, „lacul codrilor albastru" (*Lacul*). Într-o bucată ca *La mijloc de codru des*, apa pădurii răsfrînge chipul iubitei, prins pentru mai mult relief în versul din urmă. Aci lucrurile sînt spuse simplu, cu un aer uşor şăgalnic, ca în lirica populară. Dar Eminescu dă adîncime motivului popular şi în *Crăiasa din poveşti*, unde totul e în plină vrajă, şi lacul, şi florile, şi ochii iubitei care caută în apele fermecate o imagine şi în care „toate basmele s-adună". Şi tot pe malul lacului din mijlocul codrului de argint are loc nunta din *Călin*, nunta dintre Zburător şi fata de împărat. De altfel, participînd la mit, codrul are puteri deosebite. El poate fi redutabil, cînd e ameninţată fiinţa celor pe care-i protejează, ca în *Scrisoarea III*, cînd, în preajma bătăliei, „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari".

Iar lui Ştefan, viitorul mare domn, în *Muşatin şi codrul*, acesta, care deţine toate atributele legate de Eminescu de mitul codrului, perenitate, putere magică etc., încearcă să-i dea o lecţie iniţiatică, spunîndu-i de ce străvechi împrejurări e legat prin vrajă. Şi aci Eminescu introduce alt mit popular, al Dochiei, abil corelat cu al pădurii. Codrul ascunde, prin vrajă, vechea cetate dacică ce va învia la auzul cornului lui Decebal şi devine astfel protector al ţării asupra căreia veghează, înlănţuind şi transmiţînd tradiţiile, de la un vrednic crai la altul, chiar dacă milenii îi despart. Miticul capătă astfel din cînd în cînd faţă îndreptată spre istorie şi spre ţara cu care se confundă. Ca şi unii predecesori ai săi, şi în special ca Asachi, Eminescu se foloseşte de tradiţiile populare despre Dochia, pe care o pomeneşte şi în *Memento mori*, şi în fragmentul-plan *Decebal*, pentru a închega o lucrare mai întinsă, *Povestea Dochiei şi ursitorile*. Locuind „în temeiul codrului" străvechi, fără cărări, Dochia cea veşnic tînără, ca miturile, leagănă un copil şi povesteşte viaţa ei, în care introduce nenumărate elemente de viaţă pastorală românească. În copilul căruia ursitorile îi menesc tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte se recunoaşte poporul român, cu istoria lui amestecată din dureri şi bucurii, dar condusă de sensul unei misiuni adînci spirituale. Versurile în formă populară se regăsesc doar parţial în cîteva produse populare. Totul e rodul efortului de sinteză mitic-folcloric făcut de poet.

Vorbeam mai sus de faţa îndreptată spre istorie a personajului mitic Codrul. Cu Dochia, personajul presupus istoric capătă investiri supranaturale. De pildă în *Muşatin şi codrul*, Dochia iese dintr-un stejar care se desface, cum ies zînele la Eminescu. De altfel şi în *Povestea Dochiei*

și ursitorile ea nu cunoaște moartea nici bătrînețea, trăind în afară de timp ca o Elenă, etern feminină făptură, în luminișul cu iaz dintre codrii adînci.

În dorința lui de a reface o mitologie românească din toate elementele pe care folclorul i le punea la dispoziție, poetul a încercat și o integrare a lui Făt-Frumos în aria marilor personaje mitice. Și *Făt-Frumos din tei* este o apariție ambiguă, așa cum sînt în general cele mitice, dătătoare de fericire, împlinitoare de visuri. Dar *Făt-Frumos din lacrimă*, din povestea al cărei prototip folcloric nu ne-a rămas, împlinește niște ciudate condiții pentru a intra în categoria sau în zona mai-marilor lumii. Concepția lui este una imaculată, iar misiunea lui se desăvîrșește după ce vede împărțirea umbrelor, prin cavalcada scheletelor ce se îndreptau spre lună.

Mai edificatoare este însă înfățișarea eroului : „Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămeșă de borangic, țesută în lacrimele mamei sale, mîndră pălărie cu flori, cu cordele și cu mărgele rupte de la gîturile fetelor de împărați, își puse în brîul verde un fluer de doine și altul de hore, și, cînd era soarele de două sulițe pe cer, a plecat în lumea largă și'n toiul lui de voinic.

Pe drum horea și doinea, iar buzduganul și-l arunca să spintece norii, de cădea departe, tot cale de-o zi. Văile și munții se uimeau auzindu-i cîntecele, apele-și ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele își turburau adîncul ca să-și azvîrle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cînta ca dînsul cînd vor șopti văilor și florilor.

Rîurile se ciorăiau mai în jos de brîiele melancolicelor stînce, învățau de la păstorul împărat doina iubirilor.....".

Și iată cum păstorul fecior de împărat devine un adevărat Orfeu românesc, purtînd atributele Orfeului etern, dar și pe acelea ale specificului național. Și lucrul nu e întîmplător, pentru că și în *Luceafărul*, Demiurgul, făcîndu-i lecția de inițiere uitată lui Hyperion, îl întreabă de dorește, printre altele, și puterea orfică :

Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare... etc.

În astfel de ipostaze majore, vizînd construirea de personaje mitice ale creativității eminesciene, inspirate din folclor, ca și în altele minore, ca de pildă în folosirea simbolului *florii albastre*, cu mărunte aplicații folclorice, întîlnim mereu aceeași pasiune națională neobosit îndreptată spre cultura populară, din care poetul scoate tot și în care infuzează substanță nouă de cultură, topită în forme identice aproape cu cele populare.

Văzînd uriașa lucrare eminesciană asupra folclorului, te întrebi dacă nu cumva poetul, pe urmele lui Niebuhr, teoreticianul romantic al marilor culturi autohtone, credea că începuturile poporului român fuseseră scăldate în grandioase produse de cultură orală, anonimă și colectivă, care se fărîmițaseră în cursul unei istorii zbuciumate, și-și făcea o datorie față de țară și de geniul său din reconstituirea, în toate ipostazele posibile, a acelui univers de „mite albastre" care să ne așeze alături de popoarele cu cele mai mari tradiții de cultură și spiritualitate.

SUB ZODIA ROMANTISMULUI

PETRU URSACHE

Izvoarele romantismului românesc au origini foarte diverse şi istoria literară a adus aici lămuriri utile şi definitive. În special cînd este vorba de poeţi ca Heliade-Rădulescu, Vasile Cîrlova, Gr. Alexandrescu sau chiar de Dimitrie Bolintineanu, elementele împrumutate din literaturile apusene au fost evidenţiate cu suficientă claritate. Cititorului contemporan îi apare limpede caracterul eclectic al literaturii de la începutul secolului trecut, recunoscînd cu uşurinţă ceea ce provine la aceşti scriitori din poezia ruinelor, a mormintelor etc. şi în ce măsură registrul poetic preromantic a fost reformulat cu destulă îndrăzneală în spiritul vizionarismului, de data aceasta propriu romantismului. Este vorba de tentaţia viguros polemică şi mesianică, în sensul generos umanitar al cuvîntului, fapt pentru care literatura din perioada premergătoare „Daciei literare", cu tot eclectismul ei evident, capătă o anumită individualitate, dovedindu-se o etapă distinctă în evoluţia noastră artistică.

Dar nu s-a insistat îndeajuns asupra altui factor constitutiv al romantismului românesc, şi anume asupra aceluia determinat de creaţia populară. Se înţelege că el apare mult mai pulverizat ca cel din prima fază, preromantică, dar prepatruzecioptistă, însă care se cuvine de asemenea luat în consideraţie, date fiind multiplele consecinţe teoretice şi practice pe care le-a avut asupra literaturii noastre. Un rol însemnat în sensul pulverizării despre care vorbeam şi chiar al mascării aparenţelor l-a avut aici şi „Dacia literară". Căci programul ei, aşa cum se ştie, a fost conceput astfel încît să deschidă perspective realiste creaţiei artistice, iar aceasta să exprime aspiraţiile naţiunii române. Dar programul nu a fost un manifest al realismului în accepţia lui tradiţională, ci un manifest al romantismului, întrucît este opera unei generaţii care are cultul rousseauist al naturii şi cultul herderian al trecutului şi al poeziei populare. „Istoria noastră are destule fapte eroice — spunea Kogălniceanu în *Introducţie* —, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitoreşti şi poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris ! "Fraza are intenţii polemice, întrucît vizează generaţia anterioară, lesne încrezătoare în efectele împrumuturilor, dar ea constituie sin-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 453–466, BUCUREŞTI, 1971

gura indicație concretă privind activitatea artistică propriu-zisă, și în perspectiva ei scriitorii „Daciei literare" vor deveni apologeți ai trecutului, ai frumuseților țării și, în general, ai realităților românești.

Nu putem merge atît de departe încît să credem că pînă la 1840 realitățile interne trecute sau contemporane, peisajele de natură ori creația folclorică însăși n-au constituit obiecte poetice. Din contra, ele au fost cultivate chiar cu insistență de Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu sau de Gh. Asachi. Asemenea exagerare ar face-o Mihail Kogălniceanu din motive metodologice, să fixeze un moment cultural, dar și din îndemnuri subiective, explicabile la un autor care se vede șef de generție. Dar este neîndoielnic că de la 1840 s-a produs o schimbare de concepție. *Mihnea și Baba*, probabil capodopera lui Bolintineanu, este și ea „dupe o tradiție", cum notează însuși autorul. Însă elementele de compoziție din afara tradiției sînt copleșitoare în privința versificației, a viziunii de ansamblu, a atmosferei sau chiar a tematicii. Tradiția constituie un simplu pretext pentru o construcție amplă de mare energie romantică, cu derularea filmică a scenelor vast misterioase și grotești într-o manieră extrafolclorică. Aceasta dovedește că poetul este capabil de variații stilistice remarcabile și ironiile făcute pe seama sa par nedrepte. Dacă legendele sînt simple evocări statice, la mijloc stă prejudecata bizantinizantă a lui Bolintineanu în legătură cu aceste tipuri de tablouri solemne și moralizatoare. La rîndul său Gh. Asachi, indiferent de dotarea operelor poetice, s-a ambiționat să evoce momente din trecutul istoric, mai ales în ciclul dacic sau în eresuri populare, excelînd în construcții nebuloase și senzaționale, aducîndu-ne convingerea că ele își au origini cărturărești și nu pornesc din izvorul agitat al tradiției, de unde și caracterul artificios ce le domină. Singurul care s-a menținut mai aproape de formele folclorice și de viața etnografică a satului a fost Heliade-Rădulescu, Poemul *Zburătorul* este întru totul demn de programul *Daciei literare*", dovedind din nou latura vag tendențioasă a lui Mihail Kogălniceanu, cum o va face de altfel, mai tîrziu, dar cu mai multă ostentație, Titu Maiorescu, estimînd prin aceasta propria direcție literară. Citabilă este, în același sens cu *Zburătorul*, și *Durda* lui Nicolae Văcărescu :

Primăvara se iveşte,
Să vezi muguru frunzeşte
Şi iarba cum încolţeşte,
Codrul cată, se-ndeseşte !
Inima-mi zburdă şi creşte !

Cucul a-nceput să cînte
Nu pe crăci uscate, frînte ;
Micşuneaua cam plăpîndă
Altor flori miros comîndă.
Dă-le-o Doamne ca osîndă.

Textul este evident mimetic. Adică autorul transcrie versuri din repertoriul folcloric, reușind că realizeze un anume grad de autenticitate, mai ales în prima strofă, în a doua improvizația fiind extrem de artificioasă. Dar, spre deosebire de Dimitrie Bolintineanu sau de Gh. Asachi, atît Nicolae Văcărescu cît și Ion Heliade-Rădulescu nu pornesc de la pretexte

onirice pentru construcții fabuloase. De aceea atît *Durda* cît și *Zburătorul* nu numai că au la bază prototipuri identificabile, dar ele construiesc totodată tablouri de viață identificabile.

Iată prin urmare, că, fără a pretinde aici o lege strict matematică, pot fi recunoscute două tipuri de tratare a folclorului în perioada prepatruzecioptistă, fapt care, cum este și de așteptat, asigură destine și structurări diferite operelor literare. Un scriitor atît de complex și nebulos ca Ion Heliade-Rădulescu a respectat modelele populare, deși n-ar fi fost exclus ca el să le amplifice, forțînd datele realității și înscriindu-le pe un plan supradimensionat în perspectivă romantică. Faptul era perfect explicabil, date fiind aptitudinile literare ale autorului. În schimb Bolintineanu și Asachi aglomerează operele, fie în versuri, fie în proză, cu elemente personale și cărturărești, îndepărtîndu-se astfel de modele, dar și de realismul sau mai bine zis de naturalismul acestora. Însușirea folclorului este mult mai subtilizată aici și ea a fost facilitată de formele poetice tipic romantice, analizate magistral de G. Călinescu în *Istoria literaturii*. Dar itinerarul străbătut de ambii autori în procesul creației, de la pretextul folcloric la transfigurarea sa în registru romantic, nu s-a încheiat cu plăsmuiri la fel de transparente în substanța lor poetică. Și aceasta nu numai din cauza formulelor de expresie, cum observa G. Călinescu, ci în primul rînd pentru că logica fantasticului este mai bine articulată în cazul lui D. Bolintineanu, ceea ce face ca elementele constitutive, destul de divergente în construcția lor intimă, din punctul de vedere al unităților ritmice ale elementelor stilistice, ale pasajelor discursive, să se cristalizeze într-o compoziție perfectă. Dar poezia rămîne romantică în esență, ca și nuvelele lui Asachi, și acest caracter nu este asigurat de elementul tradițional, ci de elaborările personale și de modelele cărturărești, ceea ce sugerează prin al doilea exemplu posibilitatea unor influențe. Însă dacă la V. Cîrlova ori la Gr. Alexandrescu izvoarele străine pot fi urmărite cu ușurință, nu tot așa stau lucrurile în privința poemului *Mihnea și Baba*, amănunt care dovedește că se poate vorbi de literatură originală în sensul major al cuvîntului înainte de 1840. Acest lucru s-a petrecut într-un caz singular este adevărat, la D. Bolintineanu, dar fără ajutorul hotărîtor al poeziei populare. Mai mult decît atît, el s-a produs ca un ferment al influențelor străine condamnate cu exagerare de Mihail Kogălniceanu. Numai că în privința poemului *Mihnea și Baba* influențele au fost perfect asimilate și dezvoltate în tipare capabile să cuprindă în ele simțire autentic românească.

La Vasile Alecsandri există poezii de inspirație istorică, dar în care romantismul se structurează într-o manieră cu totul diferită de cea a scriitorului din generația anterioară, dovedind schimbarea de concepție în privința tratării folclorului adusă de programul de la 1840. *Dan căpitan de plai*, spre exemplu este un poem romantic. Această trăsătură nu este adăugată de poet, ci se găsește în țesătura intimă a cîntecelor populare. Dan este un erou idealizat și hiperbolizat în manieră folclorică. Lupta pe care o duce ajutat de Ursan și de Fulga împotriva tătarilor năvălitori amintește de pasaje bine cunoscute din balade. Numai cine are o lectură apreciabilă de basme și de cîntece epice, poate da crezare portretelor și întîmplărilor supradimensionate din această poemă. Doar Ursan pare neobișnuit în acest context de formule poetice tradiționale. Aici poate fi

bănuită contribuția personală a autorului. Așa cum o va face și Mihail Sadoveanu, el a dorit să aducă un elogiu acelor eroi a căror forță morală și fizică este sinonimă cu cea a naturii primitive și ocrotitoare, potrivit concepției lui Jean Jacques Rousseau. S-ar putea ca aici să fie tradus și conceptul autohton „Codrul e frate cu românul". Dar tocmai acest echivoc înțeles în sensul bun al cuvîntului, dînd posibilitatea invocării mai multor izvoare, asigură lui Ursan un portret mai complex, detașîndu-l de convenționalismul celor din cîntecele epice tradiționale.

Totodată autorul *Pastelurilor* a dat cel mai tipic exemplu de mimare a folclorului. Aceasta s-a petrecut, bineînțeles, în anii de ucenicie literară, căci volumul *Doine*, atît de salutar pentru cultura noastră originală, este totuși o lucrare de ucenicie. Ciclul suscită discuții speciale privind natura sa folclorică. *Cîntec haiducesc* este o variantă similară cu poezia *Durda* de Nicolae Văcărescu. De aceea, privită din punctul de vedere al faptelor relatate, ea este de două ori realistă. Mai întîi este fidelă modelului popular, adică reapar elemente compoziționale cunoscute: haiducul, corbul, invocații către natură, dorința eroului să vină primăvara mai repede ca să scape la codru și la libertate. În al doilea rînd, ea este fidelă modului de viață pe care îl prezintă, cu alte cuvinte înfățișează și de data aceasta o pagină autentică prin mimarea realității concrete. Dar cînd poetul scrie:

Să simt iar durda pe spate
Și să-mi văd ici că lucesc
Cinci pistoale ferecate,
Cu hangerul haiducesc.

Și pe corola-i cea pletoasă
Să-mi dezmierd murgul voinic,
Și pe zarea luminoasă
El să zboare, eu să zic:

„Fugi ca vîntul, fugi ca gîndul
Măi voinice năzdrăvan
Căci acum ne-a venit rîndul.
A sosit vremea de an.

Să ținem codrii și valea
Noi vitejii amîndoi
La neferi să-nchidem calea
Să dăm groaza prin ciocoi",

deosebirea de viziune estetică față de predecesorul său poate fi întrezărită dacă ținem seama de structura lor individuală. Fără îndoială că, privite prin prisma lectorului contemporan, textele se uniformizează și nu îndreptățesc decît atributul de „realiste". Dar Alecsandri și generația sa au văzut dincolo de această apreciere simplificatoare. *Cîntec haiducesc* și întreg ciclul de *Doine* cuprindeau aspecte de viață, eroi legendari și pagini de istorie pe care ei le priveau cu venerație și cu entuziasmul propriu spiritelor exaltate și romantice. Obișnuiți să separe trecutul de prezent într-o manieră pe care noi cu greu ne-o putem imagina, scriitorii de la jumătatea secolului trecut știu să înalțe totodată faptele care, evi-

dent, pentru noi țin de datele concrete ale realului, în lumea fabuloasă de altădată, sinonimă pentru ei cu istoria și cu poezia. Atitudinea lor sentimentală față de personajele și întîmplările din creațiile culte, dar după modele populare, fie că era vorba de haiduci, fie că era vorba de eroi din cîntece epice, era perfect asemănătoare cu aceea a poeților anonimi. Adică același entuziasm și încîntare naivă îi făcea să vadă faptele de altădată în proporții fabuloase, iar legenda devenea o realitate posibilă și demnă de creazare. Cultul trecutului era mai puternic decît al prezentului, acesta din urmă demn doar de anecdote și satire, după cele mai categorice legi ale romantismului, dar și ale tradiției deopotrivă, fapt dovedit și de practica artistică din ambele părți.

Dintr-un asemenea climat spiritual s-au conturat *Doinele* lui Vasile Alecsandri și aceeași atmosferă i-a întreținut succesul atît de neașteptat în cultura noastră. Deci nu este vorba numai de simple tablouri din trecut cu efecte moralizatoare și nici de intenția expres programatică de a fundamenta originalitatea literaturii române. Alături de acestea și mai presus de ele era vorba de revelațiile estetice ale unei generații care se regăsea pe ea însăși iluzionîndu-se în icoanele argintate ale trecutului. Această descoperire a hotărît și destinul primului ciclu original al poetului Vasile Alecsandri, căci *Doinele* exercitau asupra contemporanilor o obsesie magică, așa cum magică era resimțită și realitatea trecutului plin de amintiri legendare. Prin *Doine* și prin poeme ca *Dan căpitan de plai* se produce un proces de autohtonizare a romantismului, întrucît formele de expresie străine sînt concurate, ca în privința lui Ursan, sau înlocuite cu altele care provin din repertoriul tradiției, al liricii, al cîntecului epic sau al basmului. Aici își are originea cel de-al doilea mare izvor al romantismului românesc, transmițîndu-și ecourile în tonalități variate la scriitorii generațiilor ulterioare și susținători conștienți ai programului de la 1840.

Însă criza romantică iscată de primul ciclu al bardului, psihologic vorbind, nu a durat multă vreme. Puterea de fascinație a doinelor a început să se atenueze, iar autorul a avut inspirația să nu persiste în exerciții mimetice. În schimb *Doinele*, ca și *Lăcrămioarele* și mai puțin *Mărgăritărelele*, și-au deschis alt destin, mult mai sigur și de durată, și anume au început să patroneze spiritual dezvoltarea literaturii române, așa cum s-a arătat în repetate rînduri de la Maiorescu încoace.

Pe de altă parte, este știut că influențele străine au continuat să producă la noi opere romantice. *Nopțile* lui Al. Macedonski pornesc din aceeași comuniune spirituală cu *Nopțile* lui Alfred de Musset sau Alfred de Vigny. Poemul *Epigonii* nu cuprinde nici un element folcloric, ca și *Împărat și proletar*, deși ambele sînt prin excelență romantice, iar în privința *Strigoilor* este abandonat chiar și pretextul inițial, sau acesta este transfigurat în concepte și formule poetice care dovedesc îndeletnicirile cărturărești ale autorului. Și dacă ne gîndim la elementele folclorice ori livrești pentru a controla tipul romantic al cutărei poezii nu avem în vedere structurile metrice sau lexicale, căci acestea pot să lipsească, iar poezia, fără a deveni romantică, să se simtă totuși dominată de tradiție, așa cum se întîmplă în *Zburătorul*. Pot fi surprinse aspecte de fond mult mai concludente. Vizionarismul, de pildă, din *Epigonii* sau *Împărat și*

proletar, apt pentru efluvii oratorice, este propriu elitelor intelectuale din generația romantică și nu-și găsește locul în arta anonimă. Fiind prezent la scriitori ca Gr. Alexandrescu, M. Eminescu sau Al. Macedonski, înțelegem că o anumită latură a romantismului, indiferent dacă el devine sau nu o variantă românească, s-a impus ca o permanență pentru realitatea literară din secolul trecut. Deci el a coexistat cu celălalt tip, care își are temeiurile în viața folclorică și etnografică, s-a aflat deseori în simbioză sau alteori s-a subordonat programului de la 1848, care a fost în esență, în secolul trecut, cota cea mai înaltă a unor aspirații generale.

Totodată nici Vasile Alecsandri nu a șovăit să se abată de la modelele folclorice, fără ca prin aceasta să se desolidarizeze de programul „Daciei literare". *Plugul blăstămat*, de pildă, din 1888, este o poezie romantică prin impulsivitatea tonului polemic. Aici apare apoi un tip de tiran foarte des invocat de generația lui Victor Hugo, întrucît permite tablouri antitetice, discursuri violente, patetice sau amenințătoare. Nu lipsește nici femeia răzvrătită, ca în *Împărat și proletar*, personaj regizat cu meșteșug romantic, cu intenția de a produce senzație și de a mări capacitatea tensională a poemului :

Ea vine și în față cu boii se oprește,
Din ochi aruncă fulgeri, apoi așa grăiește :
— Vrei să ne prazi, tu, vodă, avîntul strămoșesc?
A ! dacă nu ai teamă de trăsnetul ceresc,
Na ! zi să treacă plugul pe-al meu copil din față
Ca să-ți rămîie în lume pomină ucigașă.
Ea zice și depune odoru-i lîngă boi.
Minune ! Cei din frunte, plăvanii amîndoi,
Cu ochi plini de blîndețe pe dînsul capul pleacă,
Îl miroasă, el rîde, ei nu vor să treacă.

Iată, prin urmare, că la același autor coexistă un text constituit cu ajutorul unei sinteze a romantismului, însușită cărturărește și devenită una dintre formele de expresie proprii generației, pentru ca în altă parte, în *Dan căpitan de plai*, să-și facă loc alta similară, dar de proveniență autohtonă. Există cazuri, prin urmare, cînd anumite aspecte ale vieții românești, trecute ori contemporane, nu sînt evocate din perspectivă folclorică, iar operele se integrează într-o tipologie romantică distinctă, așa cum se întîmplă de pildă, la Heliade-Rădulescu (*Adio la Tîrgoviște*), Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea la Cozia*), Vasile Alecsandri (*Plugul blăstămat*), Eminescu (*Epigonii*), Al. Macedonscki (*Nopțile*), indiferent de gradul lor de originalitate. Căci aici integrarea în spiritualitatea românească se face din afară spre interior, din literaturile străine sau ca inițiative personale ale acelor scriitori care vor să impună o anumită concepție literară. De aceea asimilarea nu este totdeauna perfectă. Dar există și cazuri, cum am mai spus, cînd anumite aspecte de viață, mai ales trecute, sînt evocate cu mijloace și în primul rînd prin viziune folclorică și atunci romantismul este ceva intrinsec și nu se mai pune problema integrării „din afară", ci mimarea prudentă a modelelor, adică reformularea lor în sensul realizării unor compoziții originale.

După un secol și jumătate de activitate literară pot fi urmărite, în parte, efectele programului formulat de Mihail Kogălniceanu sau cele

produse de *Doinele* lui Vasile Alecsandri, ca şi de culegerile sale folclorice. Desigur că în această privinţă istoria literară a adus de multă vreme lămuriri trebuitoare. Dar rareori lucrurile au fost privite în totalitate. De pildă, generaţia lui Maiorescu şi după el a lui Delavrancea şi a lui Ibrăileanu au estimat în primul rînd rolul novator al operei poetului pentru caracterul ei practic, pe cîtă vreme nouă ne pare firesc să citim ca dată hotărîtoare apariţia *Introducţiei* pentru direcţionarea şi funcţia ei teoretică. Se poate observa că programul de la 1840, foarte rar citat în epocă, a dat indicaţii utile de natură tematică, subliniind exact acele aspecte care conveneau romantismului, cu toate că formulările lui Kogălniceanu sînt prudente şi echilibrate. Curiozitatea este că tematica pare restrînsă la cîteva tipuri, trecutul istoric, frumuseţile patriei, ceea ce contrastează cu momentul Heliade, care deschidea perspective multiple, în special filozofice. Pe de altă parte, programul nu pare deloc intransigent cu modelele străine, ci, evident, cu industrializarea traducerilor şi acest lucru este firesc la un autor care a apelat el însuşi la exemple balzaciene în *Tainele inimii*. Deci Mihail Kogălniceanu a avut o concepţie realistă, înţelegînd rolul de ferment al modelelor literare, idee de care astăzi nu se mai îndoieşte nimeni. În schimb, colecţiile de cîntece epice şi lirice ale lui Vasile Alecsandri, ca şi ciclul *Doine*, au operat în direcţie cu totul diferită de ceea ce intuise conducătorul „Daciei literare" şi această situaţie paradoxală este mascată de unele aparenţe care fac criptică adevărata faţă a lucrurilor. Actul de naştere al tradiţionalismului literar românesc ale cărui ecouri se prelungesc pînă la „Viaţa românească" nu-l constituie programul „Daciei literare", elastic şi receptiv faţă de modele şi influenţe, ci cîntecele populare culese de Vasile Alecsandri. Doinele sale, ca şi întreaga literatură scrisă pentru elogierea acestor opere, nu îngăduiau alte exemple decît cele rezultate din experienţa artistică milenară, ca singurul mijloc demn de luat în consideraţie pentru deşteptarea noastră culturală şi literară. Cum fondul popular punea la îndemînă şi subiecte poetice, mai cu seamă din trecutul istoric, colecţiile folclorice, ca şi ciclul *Doine* sprijineau pe această cale programul „Daciei literare", cu care făceau o anume unitate programatică.

Cît de puternic a fost resimţit rolul programatic al colecţiilor folclorice (şi al creaţiilor culte în comparaţie cu *Introducţia* lui Kogălniceanu) se poate vedea din articolele teoretice semnate de Al. Russo, V. Alecsandri, Costache Negruzzi, N. Bălcescu, Cezar Bolliac, Andrei Mureşanu, George Barițiu, ca şi din cele scrise în perioada lui Iosif Vulcan şi a lui Titu Maiorescu. În primul rînd ei nu citează niciodată textul din „Dacia literară". Şi dacă acest lucru nu trezeşte mirare în privinţa criticului de la „Convorbiri literare", în ceea ce-i priveşte pe patruzecioptişti faptul devine simptomatic. Aceasta poate şi din cauză că articolul lui Mihail Kogălniceanu este foarte puţin incisiv, are mai mult un caracter tehnicist şi, în afară de unele idei preunioniste, referinţe privitoare la traduceri sau de indicaţii tematice extrem de sumare, nu cuprinde alte reflexii asupra fenomenului literar. De altfel autorul a dat dovadă de foarte mult tact diplomatic, căci deocamdată nu puteau fi purtate discuţii polemice şi nici nu putea fi elogiat spiritul popular în programul revistei atîta vreme cît situaţia internă de pe cuprinsul fostei Dacii se caracterizează prin cenzura ruseas-

că și prin dezbinarea provinciilor. În schimb acest lucru nu i-a scăpat unui colaborator al autorului, și anume lui Costache Negruzzi, care suplimenta teoretic orientarea publicației printr-un articol elogios asupra literaturii populare și în care nota : „Aceea însă ce caracterisește pe moldovean sunt doinele sau cîntece muntene. Privească cineva pe acești tineri flăcăi cu pălăriile rătunde, împodobite cu pene de păun și cu roze, cu pletele lăsate pe spate în unduioase coame, cu cămeșa albă ca zăpada, încinși cu curele late, cusute cu bumbi și cu gheoci și zică învățatul anticar de nu e asta acea tunică virilă atît de prețioasă la romani, vază aceste opinci legate cruciș pe pulpatele lor picioare și tăgăduiască că nu sunt coturnele romanilor?". La rîndul său Alecu Russo aducea precizări în legătură cu ceea ce reprezintă valoric poezia populară : „Datinele, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat. Din studiul lor ne vom lămuri despre originea limbii noastre, de nașterea naționalității române, de plăcerile naturii cu care este înzestrat poporul și de luptele ce le-au susținut coloniile romane pîn-a nu se preface în locuitorii de astăzi ai vechiei Dacie". În sfîrșit, Vasile Alecsandri își exprimă convingerea că poezia populară cuprinde „comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice, de crezeri superstițioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiа română". În aceste citate se regăsește concepția poetică a scriitorilor din secolul trecut și ideile revin cu obsesie astfel formulate, încît articolele scrise cu aceeași înflăcărare proprie generației pot fi recunoscute și identificate doar prin elemente retorice sau fraze stereotipate care rămîn îndeosebi în memoria lectorului, cum ar fi formula vestită „Românul e născut poet", întîlnită însă, cu alte cuvinte, și la alți autori ai epocii.

Curiozitatea este că ideile transpar aproape nemodificate și la scriitorii reprezentativi din cea de-a doua jumătate a secolului trecut și acest lucru ni se pare extrem de important pentru a înțelege modul în care a fost direcționată mișcarea noastră literară. Îl lăsăm la o parte pe Vasile Alecsandri, dispus să reamintească lectorilor contemporani cu Al. Odobescu și B. P. Hasdeu concepții patruzecioptiste și romantice asupra poeziei populare. Dar însuși Titu Maiorescu nu a venit cu idei originale atunci cînd a recenzat colecția din 1866 sau în replica de la Academie adresată lui Duiliu Zamfirescu. Cînd criticul de la Junimea scria în 1867 că volumul lui Alecsandri „va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie, și totodată de limbă sănătoasă, de notițe caracteristice asupra datinilor sociale, asupra istoriei naționale și cu un cuvînt asupra vieții poporului român", nu numai că repeta fraze bine cunoscute, dar totodată legifera din nou teoria modelelor literare, în aceeași manieră și cu aceeași convingere manifestată și de generația anterioară. Titu Maiorescu prelungește prin urmare și permanetizează unele preocupări patruzecioptiste. El se întîlnește cu predecesorii săi și în alte probleme teoretice de fond care privesc originea și caracteristicile artei populare, formulînd împreună cu ei binecunoscute principii romantice. Făcînd o paralelă între poezia cultă și cea populară, el relevă la aceasta din urmă „lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțămîntul natural ce le-a inspirat".

Transpare astfel conceptul mai vechi potrivit căruia poezia este o formă de expresie a limbajului originar, care era al naturii şi al omului deopotrivă. G. Ibrăileanu, animat de aceleaşi idei, va face şi el consideraţii similare, apreciind forma naturală a procesului de creaţie din arta anonimă în opoziţie cu creatorii culţi, îngrădiţi de prejudecăţi şi de reguli artificiale.

Paternitatea concepţiei privind creaţia naturală formulată în maniera romantică şi transpusă prima dată pe teren românesc de patruzecioptişti este atribuită în unanimitate lui Herder. În realitate, ea provine din estetica înaintaşului său, Immanuel Kant. Familiarizat cu ideile lui Vico din *Ştiinţa nouă* privind caracterul recurent şi intuitiv al limbajului primitiv, ca şi cu cele ale lui J. J. Rouseau în legătură cu estimarea comuniunii om-natură, filozoful german punea în circulaţie o teorie a geniului potrivit căreia natura dă reguli artei. De la aceşti autori, implicit Herder, se naşte o familie de termeni care va constitui alfabetul estetic al romantismului: natură-om, natură-geniu, natură-poezie, poezie-istorie, istorie-popor, geniu-popor. Kant teoretiza în *Critica puterii de judecată* asupra originalităţii şi a geniului, fiind îndemnat de situaţia specială a literaturii şi a culturii germane. Aşa cum arăta Tudor Vianu într-unul din cursurile sale universitare, Renaşterea şi marile descoperiri care au succedat-o au schimbat concepţia veche în legătură cu ierarhia culturală a popoarelor europene, fapt care făcea să se contureze o nouă geografie spirituală a continentului. În cadrul acesteia, popoarele nordice anglo-saxone şi germanice aduceau un fond cultural de o mare originalitate. Interesant este că pentru a convinge de acest lucru Kant s-a ajutat de argumentele unui francez, J. J. Rousseau, opunînd civilizaţiei culturii şi artei franceze, viciată de prejudecăţi şi reguli, celălalt mod de cultură, al popoarelor germanice şi nordice, care nu s-au depărtat de starea lor naturală şi normală. Ideea nu este democratică, întrucît, proclamînd superioritatea unui tip cultural, ea implică şi grupările etnice, concepţie tipică germanică. În schimb, acest lucru va fi depăşit de Herder, unul dintre studenţii eminenţi ai profesorului de la Königsberg. El întregea conceptul prin trinitatea popor-natură-primitivitate şi în acest fel egalizarea popoarelor era teoretic săvîrşită. Glasurile popoarelor erau de fapt cîntecele fără patrie ale acestora. De aceea şi Herder şi Goethe şi Grimm şi Fauriel elogiau colecţiile altor popoare, întrucît constituiau un tezaur al umanităţii. Trinitatea sinonimică glas-cîntec-poezie s-a născut în timpurile de aur, adică în perioada de copilărie a omenirii, după o teză numită a fazelor, formulată de Vico, şi se perpetuează spre faza bărbăţiei sau a bătrîneţii sub formă de legende, basme, superstiţii, ca amintiri luminoase ale acelor vremuri de început de lume.

Acest context spiritual a modelat şi gîndirea cărturarilor români de la jumătatea secolului trecut. Numai că ei au reintegrat limbajul primitiv şi natural în istorie. Lecţia este franceză. Jules Michelet ţinea la Collège de France un ciclu de prelegeri cu titlul *Legendele de aur*, pornind de la istoria unor ţări subjugate ca Polonia şi România. Astfel se naşte ideea că timpurile de aur reprezintă trecutul istoric din faza colonizării sau din cea corespunzătoare domniilor feudale ori perioadei haiduceşti angajate în lupta pentru libertate naţională şi socială.

Pentru romanticii din generația lui Herder sau a lui Novalis cuvîntul și obiectul erau consubstanțiale. Ele nu aveau valoare noțională și rațională, ci strict intuitivă și sentimentală. De aceea limbajul omului natural avea o mare capacitate evocatoare, întrucît conștiința sa încă mai era stăpînită de gestul sacru al creațiunii și se redeșteptau, ori de cîte ori rostea vreun nume, efectele logosului originar. De aceea vorbirea lor obișnuită se transforma în poezie, pentru că în esență ea era același limbaj al creațiunii și constituiau totodată un ditiramb adus facerii. Cu vremea însă, oamenii au pierdut din amintire, datorită civilizației care impune reguli artificiale, semnificația sacră a actului originar și de aceea s-a produs o separație ireparabilă între concept și imagine, între sentiment și rațiune, cu alte cuvinte, lexicul a devenit un mod rațional și incolor de exprimare, pierzîndu-și calitatea evocatoare de altădată. Dar el se mai păstrează, cum am spus, în creația anonimă concepută, indiferent de specii, în sensul generic de *poezie*, concept confuz și impropriu față de ceea ce numim noi folclor, dar mai adecvat gîndirii romantice. Scriitorii culți aveau dificila îndatorire să refacă în operele lor prototipurile vorbirii primitive și să-i redea posibilitatea să devină din nou evocatoare și sugestivă. De pe această poziție romanticii și mai ales unii filozofi ai naturii din secolul al optsprezecelea, germani, au fost primii care au făcut teoretizări asupra limbajului poetic, sesizînd demonetizarea cuvintelor prin circulație, precum și posibilitatea îmbogățirii expresivității limbii prin reabordarea straturilor străvechi.

Mai puțin mistici, gînditorii români erau și ei convinși că istoria a fost precedată de poezie. „Oamenii întîi cîntă și pe urmă scriu — nota N. Bălcescu. Cei dintîi istorici au fost poeți", iar Alecu Russo reformula aceeași idee : „Poezia populară este întîia fază a civilizației unui neam". Dar și scriitorii români din secolul trecut au avut același cult pentru limbajul natural al poeziei populare. Articolele lor sînt de asemenea ditirambice, pentru că poezia populară nu le apare numai ca un model artistic, îndreptar al literaturii culte, ci limbajul strămoșilor din timpurile legendare este socotit de o mare putere evocatoare.

Au existat la noi și orientări tipic apusene în privința originii limbajului poetic. Poetul avea „darul cerului", scria Bolintineanu, cuprins de aceeași mistică exaltare. El „era creator, era profet, era o scînteie din Dumnezeu". Într-un articol de debut folcloristic, Athanasie Marienescu, de pildă, pe atunci student la Pesta, își explica poezia populară folosindu-se de teoria fazelor a lui Vico și o adopta la noi în manieră strident latinizantă : „Cînd Dumnezeu a creat pe om, a creat cu ființa lui și poezia și aceasta e deodată cu lumea!

Geniul omenesc s-a generat și dezvoltat, s-a întărit : el fuse june, el ajunse bărbat și astăzi viețuie în bătrînețele sale. La început trăia în timpul fabulos, încet deveni la cel antic, și astăzi e în cel nou sau modern.

Întocmai și poezia omenirii are aceste trei ordini. În timpul fabulos, cînd poporul se deșteaptă într-o lume care trebuie să genereze produse și creează, poezia se deșteaptă cu el ; cînd poporul vedea minunile lumii și acestea le amăgeau... cugetul, firea (?) cea dintîi a lui nu fu alta decît «poezia » și lira lui n-avea decît numai trei coarde, pentru «Dumnezeu », «anima », «creațiune » (...) Poezia lui fu lirica, și lirica aceasta e geneza,

adică cartea cea dintîi de poezie a poporului din timpul lui fabulos" (*Ceva de luare aminte* în „Gazeta de Transilvania", p. 360, 368).

Se înțelege că asemenea idei sînt evident folcloristice și își găsesc rostul într-un studiu aparte. Dar de aici înțelegem limpede că scriitorii patruzecioptiști au găsit în poezia populară mai întîi de toate un mod de comunicare cu strămoșii, un limbaj indispensabil și cu o multitudine de sensuri de natură estetică, istorică, filozofică, morală, politică. Ne dăm seama ce mare însemnătate a avut descoperirea acestui limbaj poetic numit cu termenul general acceptat în epocă, poezie, pentru renașterea noastră culturală. Căci serviciul de căpetenie adus de V. Alecsandri prin culegerile folclorice și prin *Doine* a fost mai întîi de natură lexicală. Nu era de-ajuns să fie evocate tablouri istorice, așa cum o făcea Gh. Asachi sau chiar D. Bolintineanu. Trebuia să se creeze iluzia că acele momente sînt comunicate prin graiul natural al strămoșilor, adică printr-un sistem de semne lexicale și poetice capabile să reînvie scenele de odinioară. Cuvîntul reprezenta elementul primordial în comunicare. Dacă la poeții moderni, de la Rimbaud încoace, el singur cuprinde realitatea straturilor inconștiente și profunde, la romanticii patruzecioptiști, ca și de-a lungul întregului secol trecut, cuvîntul înseamnă istoria însăși, pentru că este legat în subconștientul vorbitorilor de o întreagă suită de evenimente colective și eroice sau de fapte individuale și emoționale. Conștienți de însemnătatea cuvîntului, scriitorii vremii, de la Alecu Russo la Titu Maiorescu, sînt nu numai teoreticieni ai poeziei, dar și ai limbii populare : „În realitatea vieții sufletești — scria Titu Maiorescu — , cuvîntul este un complex de înțelesuri și de simțiri care nu există niciodată singuratice, ci sînt totdeauna legate de înțelesurile și simțurile din alte cuvinte și alcătuiesc astfel între ele țesătura aceea trainică a personalității unui individ, ca și a unui popor" (*În contra neologismelor*, *Critice*, II, p. 288). Sau : „Cuvîntul înrădăcinat este acela al cărui înțeles face parte din întreaga viață sufletească a poporului și semnul acestei înrădăcinări este întrebuințarea cuvîntului în toate manifestările geniului unui popor" (*Ibidem*, p. 202). Forma lui de existență o constituie poezia. De aceea, în discuțiile despre limbă, criticul selecta exemple numai din poezia populară, iar Hasdeu, în investigațiile teoretice, pentru a dovedi cu argumente filologice vechimea și personalitatea culturală a poporului român, se bizuia tot pe termeni din vocabularul poetic, ca doina sau Barbă-Cot.

Alături de eliberarea limbajului poetic, fapt care l-a făcut pe Bolintineanu să scrie că „de atunci" poezia noastră, cultă, firește, „se români", colecțiile folclorice și *Doinele* lui Vasile Alecsandri au evidențiat o anumită particularitate etnică, și anume lirismul specific poporului nostru. Titu Maiorescu îl recunoștea în „sentimentalitatea doinelor" și găsea argumente împotriva lui Duiliu Zamfirescu, înclinat să accepte eroismul baladelor și dezaprobînd categoric lirismul cîntecelor, ca și formula romantică după care „românul e născut poet". Dar, în realitate, atît sentimentalitatea doinelor, cît și eroismul baladelor, sînt concepte tipic romantice, iar creația eminesciană, ca și cea a lui Mihail Sadoveanu, s-au dezvoltat în această perspectivă. O investigație concretă în operele celor doi scriitori ar convinge cu argumente precise în ce măsură fondul lor sufletesc a fost structurat în consonanță cu doina, cu balada sau basmul, confirmînd totodată propriile lor mărturisiri literare. Totodată Maiorescu se

înşela atunci cînd credea că Alecsandri a intuit cu „instinctul lui de poet" nota dominant lirică a poeziei folclorice. Căci, pe de o parte, el a făcut-o cu bună ştiinţă, pe de alta autorul a apreciat deopotrivă şi eroismul baladelor, iar această atitudine porneşte dintr-un fond literar al epocii. Primul care preţuieşte specificul liric al poporului nostru este Costache Negruzzi, atunci cînd scrie că „ceea ce caracterisează pe moldovean sînt doinele sau cîntecele muntene". Această afirmaţie pare să fie în avantajul celor două secţiuni ale liricii, dar autorul aduce elogii deopotrivă şi personajelor din cîntecele epice, cărora le preţuia spiritul lor de aventură romantică şi nu este exclus ca el să fi înţeles prin formula „cîntec" ceea ce noi înţelegem prin termenul cărturăresc de baladă. Alecsandri consacră aproape în întregime articolul *Românii şi poezia lor* studiului cîntecelor bătrîneşti, relevînd romantismul lor fascinant, indiferent dacă are sau nu dreptate în această apreciere, iar eroii, Mihul, Păunaşul, Codrean, i se par asemenea nobililor cavaleri care aveau drept deviză cuvintele : „*amor* şi *glorie*". Această idee se prelungeşte foarte departe la scriitorii români. În articolul lui Hasdeu, *Frunză verde*, este invocată afecţiunea organică a strămoşilor faţă de natură, pretext pentru „cîntece de o melancolie adîncă", în aceiaşi termeni întîlniţi deopotrivă şi la patruzecioptişti şi la Delavrancea. În discursul de la Academie, autorul piesei *Apus de soare* invoca teoria artelor spaţiale şi temporale, teoretizînd astfel asupra eroismului cîntecelor epice, care se caracterizează stilistic prin cumulare neobişnuită de verbe, ceea ce pretinde desfăşurare în timp şi gradaţie. În anul 1919, G. Ibrăileanu îi reabilita pe patruzecioptişti atunci cînd vorbea cu încredere despre „spiritul poetic al poporului datorită rasei ori raselor contopite". El era animat de acelaşi spirit polemic şi făcea aceeaşi paralelă cu literatura cultă ca şi Alecu Russo ori Titu Maiorescu. „În privinţa genurilor—mai scria autorul *Spiritului critic* — , vom avea de observat că poezia populară nu poate ţinea piept decît cînd e vorba de genul simplu liric şi mai ales de baladă, de altmintrelea aproape singurele genuri importante din literatura populară". Lăsînd la o parte amestecul formelor de expresie şi reducera genurilor literare la conceptul romantic de poezie, autorul articolului din *Însemnări literare* recunoştea exact aceleaşi compartimente din colecţiile lui Vasile Alecsandri sau din primul ciclu original realizat din aceleaşi izvoade populare. Ideea transpare şi la Mihail Sadoveanu. Căci şi autorul *Baltagului* se asocia părerii mai vechi că „doina şi cîntecul bătrînesc au fost izvoare de viaţă şi energie". Cultul trecutului şi al naturii se găseşte şi la Mihail Sadoveanu în consonanţă cu marii romantici. Căci şi el are convingerea herderiană despre „sufletul popoarelor întrupat în opere de artă şi glasul inimii lor". Şi el este înclinat să creadă că anumite poezii populare n-au echivalent poetic în literatura cultă sau în folclorul altor popoare, părîndu-i-se demnă de relevat în discursul de la Academie intenţia manifestă a lui Vasile Alecsandri ori a lui Delavrancea de a fi susţinut „un fel de primat artistic faţă de producţia similară a altor neamurii". Şi pentru Mihail Sadoveanu codrul şi munţii înseamnă „sălaşul neamului", idee prefaţată de patruzecioptişti şi preluată de Hasdeu, pentru a susţine cu argumente filologice că naţionalitatea română „s-a născut în secularele păduri ale Carpaţilor". Cu Maiorescu, povestitorul se întîlneşte direct atunci cînd estimează lirismul din *Miorița*, iar observaţiile sale, mai mult intuitive, sînt de-a dreptul

relevante şi mult mai convingătoare decît cele lucide ale criticului de la „Convorbiri literare", deşi intenţionalitatea este romantică şi într-o parte şi în alta : „Primitivii aceştia au ceva nobil şi distinct, numai al lor, deci numai al nostru. Lirismul acesta apos, adică această contradicţie imposibilă şi confuzie a genurilor, îşi are semnificaţia ei pentru cel care caută specificul, nota originală, a literaturii noastre culte" (*Mărturisiri*, 1960, p. 200).

Iată-l pe Mihail Sadoveanu teoretician al specificului naţional. Trebuie observat că şi aceasta este o obsesie patruzecioptistă. Ori de cîte ori s-a vorbit în secolul trecut despre poezia populară sau despre limba vorbită, faptul s-a făcut în sensul relevării specificului naţional. Dacă la scriitorii de la „Dacia literară" şi apoi de la „Familia" ideea revine neobişnuit de des şi în chip de concluzie la diverse apologuri folcloristice, la Maiorescu şi la G. Ibrăileanu, consideraţi în unanimitate ca întemeietori ai conceptului, teoria specificului naţional devine un instrument utilizat în scopul orientării literaturii culte, a cărei operativitate şi eficienţă practică nu pot fi puse la îndoială.

Dar se poate observa că G. Ibrăileanu operează cu nişte elemente date. Laturile constitutive ale teoriei formulate de dînsul se bizuie pe limba comună ca realitate istorică, poezia populară, obiceiuri ca manifestări etnice tipice, port, ocupaţie, natură, trecut istoric, realităţi contemporane. Trebuie reţinut că patruzecioptiştilor nu le-au scăpat toate acestea, numai că ei le reduceau la un factor-sinteză care era poezia populară. Am văzut că şi Maiorescu era foarte atent cu lexicul, preferîndu-l pe cel din creaţia poetică, căci cuvîntul meşteşugit artistic era un fel de matrice şi o chintesenţă a unui complex de manifestări.

Teoria specificului naţional a fost rezumată extrem de lapidar de Alecu Russo. În afară de convingerea că poezia este „expresia cea mai vie a caracterului naţional", el mai observa că „o naţionalitate întreagă se dezvăleşte în graiul, în hainele, în tipul antic, în cîntecele acelor oameni". Ideea revine adesea şi la V. Alecsandri, care o formulează în termeni foarte apropiaţi de cei ai lui G. Ibrăileanu. În articolul -scrisoare, de pildă, adresat lui A. Hurmuzachi, el nota că „oricît de măiestre să fie manifestările ..., românii tot români vor rămîne şi vor dovedi că sînt români prin limba lor, prin tradiţiile lor, prin obiceiurile lor, prin chipul lor, prin cîntecele lor şi chiar prin giocurile lor".

Singura contribuţie a lui G. Ibrăileanu se găseşte în articolul *Influenţe străine şi realităţi naţionale*. Pornind de data aceasta de la literatura cultă, deci lăsînd la o parte prejudecăţile patruzecioptiste, autorul poate să certifice rolul stimulator al influenţelor. Prudenţa lui este perfect justificată, întrucît criticul ştie să bănuiască şi efectele neplăcute, ca un demn urmaş al lui Maiorescu. El se gîndeşte şi la ideea universalizării literaturii române, dar nu ca o datorie faţă de cultura apuseană, cum credea conducătorul Junimii, ci ca o redimensionare normală, după o evoluţie de cîteva decenii.

Ceea ce ni se pare demn de reţinut din aceste lungi consideraţii este că scriitorii din generaţiile postpatruzecioptiste şi-au însuşit unele concepte romantice facilitate atît de programul teoretic de la 1840, cît mai ales de colecţiile folclorice sau cele originale ale lui Vasile Alecsandri,

cum şi de articolele consacrate artei anonime. De aici nu rezultă neapărat că toată literatura din secolul trecut, ca şi o parte din cea a secolului nostru, orientată în spiritul „Daciei literare" este romantică. Dar însuşirea conştientă sau inconştientă, tranşantă sau voalată a terminologiei respective dovedeşte o atitudine constantă faţă de poezia populară. Iar atitudinea nu este romantică numai prin conceptele împrumutate, dar şi prin tehnica teoretizării, care îi apropie pe autori de la Alecu Russo la G. Ibrăileanu. Este vorba de utilizarea unui anume sistem al antinomiilor care creează familii de termeni înrudite cu altele semnalate deja în cuprinsul acestui articol, ca literatura cultă — literatura populară... De aceea atitudinea despre care vorbim aminteşte totodată de chipul lui Janus, cu o faţă întoarsă spre teoretizările folcloristice, cu alta spre destinele literaturii culte. Dar tocmai aceste contacte atît de strînse cu creaţia folclorică au făcut ca spre literatura cultă să pătrundă anumite categorii tematice şi poetice, considerate de teoreticieni în unanimitate ca reprezentative pentru sensibilitatea noastră etnică şi ilustrate prin colecţiile lui Vasile Alecsandri. Într-adevăr, repertoriul folcloric destinat literaturii culte a rămas acelaşi de la generaţia patruzecioptistă pînă la generaţia lui Lucian Blaga şi a lui Ion Barbu. Acest lucru a avut consecinţe extrem de importante pentru literatura română. Datorită unor factori constituenţi, ea a căpătat posibilitatea să se dividă în două mari perioade distincte. Una este perioada clasicistă, ale cărei semne de recunoaştere ar fi în primul rînd calitatea ei mimetică, adică prezentarea lumii fenomenale în formele ei naturiste şi concrete. În acest caz, limbajul poetic este strict noţional. El are sorginte romantică indiferent de configurarea lui ulterioară, iar modelele folclorice sînt luate drept manifeste artistice. Al doilea semn de recunoaştere este un derivat din primul şi constituie teoria specificului naţional, aşa cum a fost ea înţeleasă pînă la G. Ibrăileanu şi la Mihail Sadoveanu, adică se bazează pe elemente perfect identificabile. A doua perioadă distinctă din literatura română are caractere opuse celei dintîi, fără ca prin aceasta să fie implicată şi ideea de calitate. Ea se deschide cu generaţia lui Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, puncte cardinale ale literaturii moderne şi care comportă o discuţie aparte.

COORDONATA FOLCLORICĂ A LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

I. OPRIȘAN

Din mai multe puncte de vedere etapa literară de după 23 August 1944 este puternic individualizată.

În primul rînd pentru că aflîndu-se încă în plin proces de desfășurare, ne oferă, mai ales în ultimii ani, surpriza unor răsturnări spectaculoase, atît în privința creației unor scriitori, cît și în privința liniilor de ansamblu ale fenomenului artistic; pentru că ea aduce, apoi, o viziune radical deosebită asupra lumii și vieții și înfățișează evenimente și procese de conștiință care, prin forța împrejurărilor, nu erau posibile înainte de 1944; în sfîrșit, pentru că ea reface într-un anume sens în decursul a numai 25 de ani întreaga evoluție a literaturii române moderne.

Climatul social-politic specific epocii de după 23 August 1944, trăsăturile relevate mai sus, influențează — se înțelege — modul de receptare și valorificare artistică a tezaurului popular, fixîndu-i caracteristicile distinctive.

Aplecarea programatică a scriitorilor către problemele construcției socialismului, către viața și lupta oamenilor simpli, eroi anonimi ai marilor transformări, funcțiile noi ce-i sînt atribuite, în genere, literaturii, fac ca receptarea folclorului să cunoască de la început un caracter fundamental deosebit. Avînd a răspunde unor atari comandamente, creatorii selectează și valorifică cultura populară într-o primă fază în primul rînd pe latura ei socială. Balada eroică și haiducească, doina, cîntecele lirice de sărăcie și de revoltă împotriva asupririi, cîntecele haiducești, cîntecele răscoalelor populare, cîntecele de înstrăinare, cîntecele muncitorești etc. sînt speciile populare cele mai solicitate. Se caută, cu alte cuvinte, în folclor o tradiție pe care noua literatură să se sprijine și pe care să o continue. Exemplul „poetului popular" devine, cum altădată, cu un veac în urmă, la descoperirea efectivă a folclorului, un înalt model artistic.

În dorința lor de a se face cît mai înțeleși și de a imprima creațiilor lor literare vigoarea agitatorică în stare să pună mulțimile în mișcare,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, Nr. 3, P. 467–472, BUCUREȘTI, 1971

scriitorii supralicitează elementele populare, fetișizînd inspirația din folclor și transformînd-o nu o dată în criteriu valoric. Numai așa se explică eflorescența nemaicunoscută literaturii române de opere inspirate din folclor și mai ales schimbarea radicală a concepției unor personalități de prestigiu ca George Călinescu și Camil Petrescu în privința creației anonime, sau intensificarea valorificării artistice a tezaurului popular din partea unor scriitori afirmați înainte de război.

Totuși, nu în numărul mare de opere izvodite în manieră populară stă specificul acestei prime faze de valorificare a folclorului de după 23 August 1944, ci în unitatea împinsă pînă la monotonie a prelucrării lui. E pentru noi o adevărată surpriză să constatăm, în pofida amplorii nemaiîntîlnite a fenomenului, puțina atenție acordată modalităților artistice de transsubstanțiere a culturii populare. De fapt, cu neînsemnate excepții, scriitorii ultilizează, de-a lungul unui întreg deceniu (din 1946 pînă în 1955) o singură modalitate de prelucrare a folclorului — și anume modalitatea baladescă. Din numărul practic nelimitat de sugestii artistice pe care folclorul le poate oferi literaturii, ei se opresc doar la tehnica versificării populare de-o anume factură și la procedeele epicii folclorice, de înfățișare în perspectivă eroic-legendară a realității. Balada, epica versificată, cu evidente influențe populare, devine forma de bază în proslăvirea literară a evenimentelor și faptelor de viață memorabile. Un anume ton baladesc imprimat de versificație și de atitudinea artistică a autorilor față de realitatea reflectată răzbate însă și de dincolo de lotul impresionant de creații intitulate sau subintitulate „balade". Răzbate—ceea ce este cu adevărat semnificativ—din chiar poezia lirică și din proză. Haiducul, eroul preferat al epicii eroice populare, devine un personaj familiar al acestor ani. Spre a nu mai vorbi de balada haiducească, intercalată prin largi citate autentice sau pseudofolclorice, în romanele și povestirile cu subiecte din viața satului. De la Mihai Beniuc și pînă la Miron Radu Paraschivescu și Mihu Dragomir, sau de la Eugen Jebeleanu și Veronica Porumbacu la Nicolae Labiș și Eusebiu Camilar, majoritatea poeților și a prozatorilor reprezentativi ai vremii utilizează în mod curent versul popular în producțiile lor literare, sau adoptă maniera baladescă de prezentare a evenimentelor și personajelor. Pentru unii ca Dumitru Corbea, Dan Deșliu, George Dan ș. a. folosirea versului de factură folclorică se apropie de manierism, într-atît de mult îl solicită în cadrul operei lor, în mod justificat sau nu. Lipsa unui larg orizont în receptarea culturii populare, înțelegerea nu o dată confuză în epocă a esenței actului literar au avut drept consecință, cu trecerea timpului, șablonizarea în anume sens a valorificării folclorului. Această limitare a fost însă, într-un fel, compensată prin accentul deosebit pus pe virtualitățile agitatoare ale poeziei noastre populare. Modalitatea baladescă care și-a dovedit rodnicia ori de cîte ori a fost utilizată dintr-o necesitate obiectivă (a se vedea de pildă poema *Chivără Roșie* de M. Beniuc ș. a.) — ajunge să fie privită ca un mod obligatoriu, oarecum consacrat, de înfățișare a faptelor de viață într-o serie întreagă de situații. Ea devine haina predilectă a poeziei ocazionale, inspirată de șantiere sau de uzine, a poeziei de război și de evocare a momentelor istorice de răspîntie din viața poporului român; în genere, a poeziei cu rosturi agitatorice imediate.

Era firesc, prin urmare, ca o asemenea stare de lucruri să trezească nu numai dorința de depășire a momentului, de readucere a literaturii la făgașul ei normal, dar și îndepărtarea de creația populară. Ca o reacție împotriva utilizării cu sau fără rost a elementelor și tehnicilor folclorice în scrieri lipsite de elevație artistică, unii scriitori ajung să nege virtuțile fecundatoare ale tezaurului anonim pentru literatură, făcîndu-l pe nedrept vinovat de toate nereușitele artistice, semnalate sau nu.

Redescoperirea frumuseții și a interesului creației populare nu întîrzie însă prea mult. Ea se face dintr-o perspectivă diametral opusă momentului literar 1946—1955 și aparține în principal prozatorilor, îndeosebi lui D. R. Popescu și Fănuș Neagu. Gustul pentru subiectele tari, ieșite din comun, care să-l frapeze pe cititor prin forța lor dramatică, are ca reflex, în planul valorificării artistice a folclorului, cultivarea straniului și a insolitului, a practicilor și a credințelor populare cu valoare de curiozitate. Înclinarea spre asemenea aspecte se conjugă de obicei cu atracția pentru imagistica creației anonime, izvorînd — cum este cazul lui Radu Boureanu, de pildă, altul din promotorii acestei atitudini — din preocupările pentru artele plastice ale autorului. Apare mai ales predispoziția către descriptivul etnografic, vizibilă în special în poezie. Scoarțele populare, icoanele pe sticlă, costumația, sculptura și incrustațiile, coloristica populară dau substanța și alesăturile multora din poeziile create din gustul pitorescului. De altfel, plasticul și descriptivul constituie forma de persistență, pînă în actualitate, a pitorescului, după ce proza contemporană se îndreaptă spre alte formule de valorificare a tezaurului popular. Dispunînd de posibilități mai largi, proza nu lasă nici un moment impresia cultivării decorativului în sine. Pitorescul se manifestă aici sub două aspecte: fie ca atmosferă stranie, ieșită din comun, în orice caz sugerată de fapte folclorice adecvate care uimesc prin impresia lor de exotic (a se vedea în special poemul dramatic *Satul fără dragoste* al lui Radu Boureanu), fie ca element ciudat singular. De obicei, cele două forme coexistă, conjugate în cuprinsul aceleiași opere, din dorința autorilor de a accentua cu orice preț originalitatea și totodată modernitatea scrisului lor. Căci, mai ales în proză, pitorescul e întrevăzut ca o posibilitate de dezvoltare a literaturii într-un atare sens, iar cei care îl cultivă sînt scriitori de o factură modernă.

Desigur, istoria literaturii române cunoaște destule creații izvodite din dragostea pentru pitoresc și chiar pentru pitorescul de proveniență populară. Ceea ce ni se pare semnificativ pentru etapa în discuție (1955—1962) e faptul că cultivarea pitorescului ajunge de multe ori să se confunde cu însăși finalitatea operelor respective. În mare majoritate a prozelor care apelează la pitorescul folcloric, subiectul constituie un simplu pretext. E și cauza pentru care modalitatea aceasta de valorificare a folclorului — îmbrățișată la un moment dat cu căldură — a fost repede abandonată; în primul rînd, de principalii ei adepți.

Evoluția literaturii române de după 1944 coincide în mod fericit — cel puțin pînă spre 1965 — cu receptarea și valorificarea tot mai complexă și profundă a culturii populare; cu integrarea ei organică în cadrul operelor artistice. Era, prin urmare, firesc, în această perspectivă ca, o dată cu scurgerea timpului, să se ajungă la un salt calitativ substanțial, care să marcheze depășirea fazei de abordare exterioară a folclorului,

concretizîndu-se în opere care prospectează în adîncime fenomenul, la nivelul celor mai reușite exemple de transsubstanțiere a culturii populare din literatura română antecedentă. Emeritul lui V. Voiculescu și al lui Șt. Bănulescu de a fi realizat după 23 August prin opera lor acest lucru, de a fi trasat coordonatele noii etape de valorificare a folclorului. Este un fapt cunoscut că ambii scriitori și-au creat operele reprezentative pentru faza aici în discuție mai mult sau mai puțin înaintea momentului propriu-zis al desfășurării ei. Și anume, într-o vreme — ne referim în special la proza lui Voiculescu — în care baladescul era în plină vogă. Un asemenea fapt excepțional, care își află și alte echivalențe (de exemplu crearea în aceeași perioadă, de către Lucian Blaga, a unora din cele mai valoroase poezii ale sale) e în măsură să contrazică imaginea schematică, lineară, pe care mulți și-au format-o despre literatura imediat următoare Eliberării, și să reabiliteze valoric o întreaga epocă privită cu îndoială. Desigur, data publicării — întîmplătoare, după cum s-a văzut, în raport cu existența scrierilor respective — rămîne totuși semnificativă în curgerea istoriei noastre literare.

În linii mari, zonele folclorice cultivate de proza lui Voiculescu și Șt. Bănulescu — spre a-i numi pe cei mai reprezentativi exponenți ai momentului de valorificare profundă a culturii populare — sînt în genere comune cu cele ale etapei anterioare. Intervine însă o notă distinctivă fundamentală. Pentru scriitorii aceștia, folclorul nu mai reprezintă o altă lume, de care simt nevoia să se distanțeze, să se obiectiveze, înfățișînd evident realitățile de acolo într-o perspectivă exotică (deși adesea ei înșiși îi aparțin sufletește) ci chiar lumea lor. Încît e firesc ca opinia personajelor (cel puțin a unora dintre ele) să se identifice cu atitudinea autorilor. Semnificativ pentru creația scriitorilor aici în discuție ni se pare de asemenea faptul că ei nu caută cu ostentație folcloricul. Dacă stăm să ne gîndim, multe din operele lui V. Voiculescu și chiar ale lui Șt. Bănulescu nu cuprind efectiv nici un element popular sau cuprind prea puține. Perspectiva de prezentare a realității e însă de-o așa manieră încît întîmplările narate cheamă în mod obligatoriu reprezentările mitico-magice. Cei doi scriitori realizează în cîteva opere performanța de a crea un al doilea plan semnificativ, cu adînci implicații folclorice, fără a utiliza nici un element folcloric. Ne referim în special la *Viscolul* și *Lipitoarea* de V. Voiculescu și la *Mistreții erau blînzi* de Șt. Bănulescu. E demn, iarăși, de relevat faptul că pentru cei doi scriitori valorificarea creației populare nu reprezintă o soluție de moment, adoptată din dorința de a da lustru modern prozei lor, ci constituie un mod organic de exteriorizare a unor realități profund familiare lor, chiar dacă acestea par uneori căutate. Asta nu înseamnă însă că creația lui V. Voiculescu și a lui Șt. Bănulescu ar fi anacronică din punctul de vedere al tehnicii narative. Cultivînd o proză impresionist-halucinantă, bazată aproape în exclusivitate pe factorul sugestie, pe simboluri și metafore, implicînd la tot pasul destinul civilizațiilor și al omului în cadrul acestora, cei doi reușesc o armonică îmbinare a substanței tradiționale cu forma modernă, în opere ce ar putea face cinste oricărei literaturi. Creația celor doi scriitori și în primul rînd aceea a lui V. Voiculescu reprezintă oarecum un moment de clasicitate al literaturii ultimului sfert de secol în ce privește transsubstanțierea artistică a tezaurului anonim, impunînd un mod profund și echili-

brat de valorificare a acestuia, atins doar în cîteva rînduri de literatura română în ansamblul ei.

Cît privește evoluția literaturii române din ultimii cîțiva ani, se cuvine să remarcăm că ea cunoaște o atît de rapidă perindare a modalităților de receptare și prelucrare a folclorului și o atît de mare varietate a experimentelor, încît e mai mult decît dificil — cel puțin deocamdată, în contemporaneitatea desfășurării vii a fenomenului — să stabilim o anume succesiune și categorisire precisă. În mod practic, toate tipurile de valorificare a creației populare coexistă, promițînd virtual o vitalitate la fel de îndelungată și rodnică în urmări artistice.

Cultivarea elementelor halucinante caracteristice poeziei lui Leonid Dimov, coexistă, de pildă, cu aspirația Victoriei-Ana Tăușan către incantațiile colindelor și baladelor populare; pasiunea rejudecării miturilor românești și universale — din poezia lui Florin Mugur, Mircea Ciobanu, Ioan Șerb ș. a. — cu predilecția pentru „ritmii" naiv-folclorici, manifestată de Al. Andrițoiu; revirtualizarea baladescului — inițiată de Ștefan Augustin Doinaș, George Dumitrescu, Ion Caraion ș. a. — cu integrarea sub specia umorului a structurilor și motivelor populare din poezia lui Marin Sorescu și parodierea lor în proza lui Ion Băieșu; valorificarea înțelepciunii populare și a sensurilor afunde ale limbajului — caracteristică creației învederat filozofică, abstractă, a lui Nichita Stănescu și Cezar Baltag — cu etnografismul prozei lui Gh. Suciu; preferința pentru atmosfera încețoșat ceremonială — a poeziei din ultima vreme a Florenței Albu, a Gabrielei Melinescu, a lui George Alboiu și a altora — cu transsubstanțierea în profunzime a tezaurului popular de către Dumitru M. Ion ș. a. m. d.

Între aceste multiple direcții de abordare a folclorului — aflate în plin proces de constituire și expansiune literară — se detașează însă cu pregnanță o orientare unică în felul ei, care le include pe toate. Ne referim la modalitatea de valorificare a creației populare, experimentată cu succes de Vasile Rebreanu, într-o serie întreagă de opere (romane, povestiri, schițe, piese de teatru) și care își află deopotrivă rădăcinile în pictura lui Țuculescu și în orientările de ultimă oră în planul literaturii universale. Prin proza de inspirație folclorică a lui Vasile Rebreanu literatura noastră din ultimul sfert de veac plonjează într-un modernism de o voită îndrăzneală, sincron manifestărilor artistice mondiale de imediată actualitate.

Convins că a descoperit o zonă cu totul inedită a culturii populare care își dovedește în mod neașteptat modernitatea, V. Rebreanu cultivă cu intensitate din 1965, cînd îi apare „romanul" *Călăul cel bun*, absurdul folcloric. Probleme majore ca soarta omului într-un secol supratehnicizat, îndepărtat de candoarea copilăriei omenirii, prezența covîrșitoare a morții la tot pasul sînt tratate într-o manieră care relevă prin absurd gravitatea lor nebănuită. Clișeele folclorice lipsite de înțeles, formulele stereotipe, versurile și replicile jocurilor de copii, fabulosul expresiilor magice din descîntece al căror sens e de mult pierdut, misteriosul și halucinantul superstițios, animismul mitologic și de basm etc. devin în creația lui V. Rebreanu elemente familiare de construcție cu care își atmosferizează specific proza, sau cu ajutorul cărora închide cel mai adesea în adevărate parabole metaforice adînci semnificații.

Prin urmare, departe de a deveni o stavilă în calea aspirației spre modernitate și chiar modernism a scriitorilor și artiștilor contemporani din toate domeniile, valorile artistice populare își dovedesc din plin rolul stimulator. În orice caz, faptul că tocmai unii din cei mai interesanți scriitori de astăzi găsesc sugestii neașteptat de rodnice pentru opera lor, în cadrul folclorului și al etnografiei — al culturii populare în genere — e semnificativ și ar trebui să dea de gîndit confraților de breaslă care adoptă o atitudine de rezervă față de acet însemnat tezaur.

Prin ce are ea mai valoros, cultura populară română își dovedește încă puterea de influențare, directă și indirectă, asupra tuturor compartimentelor artei și literaturii române.

VERS UND RHYTHMUS IM WERK PAUL ELUARDS BIS 1938

JÜRGEN PAPENBROCK

Paul Eluard erkennt während seiner dadaistischen und surrealistischen Zeit zwar die „spontanéité", die „écriture automatique" und andere absurd modernistische Gestaltungsprinzipien theoretisch durchaus an, doch ist er in seiner Versgestaltung — bis auf einige Stücke aus der Dada-Zeit — bei weitem nicht so modernistisch anarchisch, wie es manche seiner theoretischen Prinzipien vermuten lassen [1].

In den Frühgedichten bewegt sich Eluard zwar schon auf den Bahnen moderner Formung, bevorzugt dabei aber im Ganzen ebenmäßige Strukturen. So ist „Le Fou Parle" aus den „Premiers Poèmes"[2] bei aller Freiheit in bezug auf Einzelheiten klassischer Versregeln streng durchkomponiert. Es erinnert an das Rondeau. Das Stück mit dem Titel „Poèmes" [3] aus dem Jahre 1914 ist ein streng geformtes Sonett mit Reimen. „Sourdine"[4], ebenfalls aus dem Jahre 1914, besteht bis auf einen Vers aus Achtsilbern, die in drei (!) Strophen gegliedert sind. „La petite Chérie"[5] aus dem Jahre 1915 besteht aus sieben (!) Versen, von denen sechs paarweise angeordnet sind. Dazu verwendet Eluard wiederum Reime. Bei aller modernistischen Freiheit in bezug auf klassisches Gleichmaß ist ein Bestreben, streng zu komponieren, ein bewußter Formwille, erkennbar.

Von den während des Krieges geschriebenen Gedichten mag „A Fernand Fontaine" [6] als Beispiel für die weitere Entwicklung dienen:

---

[1] Vgl. hierzu Jürgen Papenbrock: Zur Lyrik Paul Eluards, in: *Beiträge zur romanischen Philosophie*, Berlin, II/1964, S. 44 ff.

[2] *Premiers Poèmes 1913—1921*, Lausanne 1948 (Mermod) S. 9.

[3] Paul Eluard, *Choix de Poèmes*, edition mise à jour, Paris 1951[28] (Gallimard), S. 9; das Gedicht wurde später in „Répétitions" aufgenommen.

[4] Premiers Poèmes, S. 16.

[5] Premiers Poèmes, S. 17.

[6] Premiers Poèmes, S. 27.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 473—485, BUCUREȘTI, 1971

Il y a tant de choses,
Il faudrait faire attention !
Vous êtes bien blâmables !
Les sauvages disaient cela.
Tu ne leur pardonnais pas
Quand nous étions ensemble.

La ville se dénoue un soir...
Tu vas jouer du violon.
A la Bastille on se sépare :
„Penseras-tu à tes devoirs ?
L'Indépendance est aux garçons.
Nous la cherchions
Quand nous étions ensemble.

Toute la terre, l'homme souffre
Et ton sang déchire le sol !...
Ils t'ont laissé au bord d'un gouffre

Maintenant, ils sont bien seuls.

Das Gedicht ist zwar strophisch gegliedert, aber Übereinstimmung mit einer traditionsgeweihten Form ist nicht festzustellen. Ebenso schwankt die Silbenzahl der einzelnen Verse, doch sind diese ausnahmslos kurz (nicht mehr als acht Silben), so daß der Eindruck einer gewissen Einheitlichkeit entsteht. Der durchgehend geschlossenen Form fehlt nur die Glätte und der abgezirkelte Schwung regelmäßiger Silbenzahl und abgezählter Rhythmen. Sie besitzt dafür aber eine innere Harmonie, die aus der Übereinstimmung zwischen inhaltlichen und formalen Elementen erwächst. Die Aussage als Ganzes ergibt eine Gleichmäßigkeit der Formwirkung, die sich aus der Abstimmung aller Komponenten zusammensetzt.

Die Aufteilung des Gedichts in drei Strophen sowie die Länge und das Gewicht der einzelnen Strophen unterstützen die Aussage wirkungsvoll. Die beiden ersten Strophen dienen in ihrer relativen Weitläufigkeit der Exposition, der Darstellung des Gewesenen. Die gleichlautenden Schlußverse fassen zusammen und betonen die Einheitlichkeit des Gehalts, steigern die Emotion. Sie führen über die Argumentation der Strophe hinaus auf das Erleben des menschlichen Zusammenseins hin. Eindringlich wird das Glück der Freundschaft gestaltet. Andererseits erweckt die Vergangenheitsform ein Gefühl der Unsicherheit und unheilvoller Erwartung, die dann jäh bestätigt wird. Die Ausführlichkeit der Exposition geht in die ausrufartige Kürze der Schlußstrophe über, die eine entsprechende Gefühlsintensität erzeugt, bis dann im letzten Vers das schmerzliche Erleben in feierlich lapidarer Verurteilung gipfelt.

Es kommt in diesem Gedicht — und das verstößt gegen alle „Regeln" freier Versgestaltung — kein einziges Enjambement vor. Jeder Vers wird durch einen Sinnabschnitt gefüllt, der zwar im Ganzen eine bestimmte Bedeutung hat und ein Baustein des Inhalts bildet, aber andererseits auch als einzelner Stein im geschlossenen Versgebäude deutlich als selbständige Einheit hervortritt. Diese Aneinanderreihung *relativ* unabhängiger

Sinnelemente schafft nicht nur die Möglichkeit, eigentümliche Schwebezustände zu erzeugen und durch eine gewisse Disparatheit der Einzelstücke symbolische Tiefe anzudeuten und anzuregen (vergleiche die Punkte nach Vers 7 und 14), die eckige und übergangslose Aneinanderreihung, die Vereinzelung bei aller Einheit des Ganzen wirkt auch stark emotional.

Der Ausrufcharakter des ersten Verses wechselt mit knappem Bericht und karger Feststellung oder Ablehnung, die so stark von innerem Zorn und Schmerz getragen werden, daß verbale Ausführlichkeit und syntaktische Komplikation ausgeschlossen bleiben. Das Gefühl der Trauer und Empörung läßt kein Ausmalen, kein Schwelgen und Sichverlieren in artikulierter Rede zu. Die Gestaltung ist also freier in bezug auf klassische Regeln als in den Frühgedichten, doch ist die Übereinstimmung zwischen Gehalt und Form so groß, daß der Eindruck künstlerischer Harmonie geweckt wird und keineswegs von betont modernistischer Regellosigkeit gesprochen werden kann. Als weiteres Beispiel seien die Gedichte „Supplice I" und „II" [7] angeführt, die wiederum in drei Strophen gegliedert sind.

Die Dreiteilung der beiden Gedichte entspricht nicht nur der Gliederung in „Il y a tant de choses", sondern ist auch bei den meisten Gedichten dieses Bandes anzutreffen. Daneben finden sich zweistrophige und mehrstrophige. Im letzten Fall bestehen die einzelnen Strophen fast immer aus nicht mehr als zwei Versen. Sonst wechselt die Verszahl der einzelnen Strophen, jedoch sind Strophen mit vier Versen verhältnismäßig häufig. Die einzelnen Verse schwanken zwar in der Silbenzahl, doch kommen größere Unterschiede nur dann vor, wenn ein besonderer Effekt erzielt werden soll. Im Allgemeinen beträgt der Unterschied höchstens vier Silben, oft nur zwei, so daß die „Supplice"-Stücke, die überwiegend aus sechssilbigen Versen bestehen, gelegentlich auch acht- und siebensilbige neben viersilbigen Versen haben.

In den „Supplice"-Gedichten werden sehr viele Reime verwendet, die die einzelnen Verse auf kunstvolle Weise miteinander verbinden, ohne daß sich trotz gelegentlicher Ansätze eine Übereinstimmung mit den Vorbildern französischer Verstradition feststellen ließe. Dasselbe gilt für die Gesamtzahl der Verse. „Supplice I" besteht aus vierzehn Versen und erfüllt damit quantitativ zum Beispiel die Voraussetzungen für ein Sonett. Vierzehn Verse und auch die sechszehn von „Supplice II" lassen noch weitere Möglichkeiten zu, sich auf traditionellen Bahnen zu bewegen, aber die strophische Gliederung oder die Reimanordnung oder die Silbenzahl ergeben eine „freie" Gestaltung.

Diese Freiheit ist eine relative, weil sie nur in bezug auf die festen Schemata der älteren und jüngeren Tradition Gültigkeit hat. Wenn man von der Regelstarre dieser Tradition absieht, strebt Paul Eluard durchaus nach einer gewissen Regelmäßigkeit, die sich aus der Wiederkehr gleicher Formelemente beziehungsweise aus ihrer Ähnlichkeit ergibt. Die Gestaltung nähert sich bekannten feststehenden Formen an, sie streift sie, läuft ihnen parallel, weicht ihnen bisweilen nur wenig aus, um dann wieder vereinzelt in scharfem Bruch völlig eigene Wege zu gehen. Es kann von einer „freien" Form gesprochen werden, die vordringlich den

[7] *Premiers Poèmes*, S. 30 f.

inneren künstlerischen Notwendigkeiten unterworfen ist und die sich nicht in vorgeformte Schablonen pressen läßt, aber diese Unregelmäßigkeit läßt ein Streben nach Regelmäßigkeit, die „Freiheit" ein Bemühen zu straffer Formung erkennen.

Dieser mäßige Gebrauch modernistischer Freiheit und das ausgeprägte Gefühl für harmonische Formwirkung sind charakteristisch für Eluards Versgestaltung in dieser Zeit. Über das „Prosagedicht" wird unten zu sprechen sein.

Seine Grundhaltung in bezug auf die Formung gibt Eluard *im Ganzen* sogar während der Dada-Periode nicht auf. In der Form zeigt sich in „Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux" (Paris 1920) [8] ein Übergang zu aphoristischer Kürze, der in den elf Haï-Kaïs von „Pour Viver Ice" seinen Höhepunkt erreicht. In den „Animaux..." wechseln freie Veres und strophische Gliederung. Die kürzere Form hat Übergewicht. Die Synthese und „schöpferische" Kürze erscheinen im kunstvollen Versgewand. In den „Exemples" treten neben relativ längere Versgedichte („Quatre Gosses" mit neunzehn Versen ist das längste) kürzere strophische Gedichte.

Auffällig ist der Wechsel der Verslänge. Manche Verse bestehen nur aus einem Wort, so daß überraschende Wirkungen durch jähe Übergänge erzielt werden. Durch den Bruch wird aber auch der Charakter des Kunstvollen bei aller „Freiheit" unterstrichen. „Les Nécessités de la Vie et les Conséquences des Rêves" (Paris 1921) [9] setzen sich bis auf wenige Ausnahmen aus Prosa-Stücken zusammen, von denen einige nur aus wenigen Sätzen bestehen. Im Vergleich zu den „poèmes en prose" aus „Le Devoir et l'Inquiétude" macht sich eine gewisse Lockerung in bezug auf rhythmische Straffung und musikalische Intensität bemerkbar, die rein äußerlich schon aus der größeren Länge mancher Stücke hervorgeht. Doch das Bemühen, Kunstprosa zu gestalten, sticht hervor. Rhythmische Grundeinheiten heben sich deutlich ab, und durch Wiederholungen, Reihungen und andere Kunstmittel wird ein „lyrischer" Eindruck erzeugt.

In „Ami? Non ou Poème-Eluard"[10] wirkt die Komposition des Ganzen wie eine feierliche Beschwörung. Die einzelnen Sätze sind einfach gebaut und der fast regelmäßige Wechsel von Länge und Kürze erzeugt den Eindruck der auf- und abschwellenden Deklamation eines liturgischen Textes. Der gleichbleibende Satzbeginn unterstützt die Gleichförmigkeit, die eine große Wirkung ausstrahlt. Das „Mais" stellt sich der „Nous"-Reihe entgegen, läßt den Fluß der Beschwörung noch aufrauschen und dann in der Schlußdeklaration ausströmen. Die künstlerische Wirkung des Stücks, die sich aus der Einfachheit in Wortwahl und Satzbau, aus der Gleichförmigkeit und dem regelmäßigen Wechsel in der rhythmischen Bewegung, aus der Wiederholung des tragenden Elements und nicht zuletzt aus der Musikalität ergibt, ist außerordentlich eindringlich. Eluard findet in großer Reinheit Töne, die später den eigenartigen Reiz

[8] Vgl. Premiers Poèmes, a.a.O., S. 65.
[9] Vgl. Premiers Poèmes, a.a.O., S. 11 ff.
[10] Vgl. Premiers Poèmes, a.a.O., S. 157.

vieler seiner Werke ergeben werden. Die Prosa-Stücke der „Malheurs des Immortels"[11] bieten nichts Neues. In freiem Fluß reihen sich die „collage" -Verbindungen aneinander oder sie werden in kurze Passagen gegossen.

In den „Répétitions"[12] stehen neben Versgedichten Stücke, die den Charakter lyrischer Prosa haben. In „Invention"[13] wechselt prosahafte Reihung mit unterschiedlich langen Versen und der aphoristischen Kürze zweier Sechssilber. Unstrophische, zwei-, drei-und mehrstrophische Gedichte lösen einander ab. Es kommen 16-silbige Verse vor. In „Suite"[14] bilden drei 14-Silber, denen ein 10-Silber folgt, eine Strophe. Ein Einsilber, ein 14-Silber, ein Achtsilber, ein Alexandriner mit der Zäsur nach der vierten Silbe und wieder ein 14-Silber bilden die zweite und letzte Strophe des Gedichts.

In „La Parole"[15] folgen Zehn-, Acht- und Neunsilber ohne strophische Gliederung aufeinander, und den Schlußvers bildet ein klassisch gebauter Alexandriner mit der Zäsur nach der sechsten und den „coupes" nach der dritten und neunten Silbe, der das Gedicht mit feierlicher Formstrenge zusammenschließt.

In bezug auf die Formung sind keine wesentlichen Neuerungen gegenüber der vorangegangenen Periode festzustellen. Es waltet eine noch größere Beweglichkeit in der „freien" Gestaltung, ohne daß das Bestreben, zu komponieren und erkennbar zu formen, aufgegeben wird. Das Absurde bietet sich in kunstvoller Prosa oder in „freier" Ordnung dar. Der zerfließende Sinn wird in Formen gebannt, die klassischer Regelhaftigkeit zumeist ausweichen, ohne die Übernahme ihrer Elemente zu scheuen.

Das Vordringen des Absurden im Gehalt hat nur beschränkte Folgen im Formenbau, es sprengt nicht die bewußte Gestaltung, es führt nicht zu darstellerischer Anarchie und Willkür. Vielmehr scheint die frei ordnende Form dem absurden Gehalt gelegentlich ein strenges Gewand anzulegen, das die Festigkeit des Zwecks und die Unerschütterlichkeit der moralischen Absicht veranschaulicht. Das schließt Titelwiederholungen und andere unorthodoxe Praktiken nicht aus, wie überhaupt unter dem Einfluß des Dada-Absurden auch die Form zuweilen nur verblüffenden und verwirrenden Effekt haben kann, aber dadurch wird der Gesamteindruck im dargelegten Sinne nicht wesentlich beeinträchtigt. Die dadaistischen Formspielereien sind Einzelfälle, die irgendwie nicht in die Eluardsche Gestaltung — auch in dieser Zeit — zu passen scheinen. Auf das Problem der Verslänge wird unten noch einzugehen sein.

Bei der Betrachtung der Versform, die Paul Eluard in der surrealistischen Epoche seines Schaffens verwendet, fällt auf, daß trotz großer Mannigfaltigkeit der Formen, die Grundtendenz, wie sie oben dargelegt wurde, beibehalten wird.

Zunächst finden sich in der surrealistischen Zeit gelegentlich durchaus regelhaft harmonisch gestaltete Stücke. „L'Amoureuse" aus „Mourir de ne pas Mourir", der als erster surrealistischer Band gilt, besteht aus zwei Strophen von jeweils sechs Versen, jeder Vers wiederum aus

---

[11] Paris 1922 (Librairie Six.)
[12] *Capitale de la Douleur*, Paris 1946[9] (Gallimard) S. 7 ff.
[13] *Capitale de la Douleur*, S. 12.
[14] *Capitale de la Douleur*, S. 16.
[15] *Capitale de la Douleur*, S. 17.

acht Silben. Eine völlige regelmäßige Struktur also. Der Dichter verwendet keine „freie" oder „befreite" Form, er beachtet nicht einmal Verlaines „impair"-Gebot aus der „Art poétique"; denn Silben-, Vers- und Strophensumme sind geradzahlig. Am vollkommenen klassischen Bau fehlt nur die Verwendung von Reimen, obwohl sich auch dazu Ansätze abzeichnen.

Ein Achtsilber folgt dem anderen. Der übereinstimmende Satzbau der ersten fünf Verse verstärkt das Gleichmaß. Es enthält nicht nur jeder Vers einen selbständigen Satz, sondern, jeder einzelne beginnt mit dem Subjekt, dem sich Prädikat und Komplement anschließen. Wenn der Satzgegenstand fünfmal „elle" ist, dann erscheint die „Amoureuse" als zentrale Kraft, die alle Bewegung inspiriert. Die Gleichmäßigkeit des Aufbaus schafft eine feierliche Stimmung, nährt ein Gefühl der Sicherheit, der unerschütterlichen Gewißheit angesichts der mythischen Gestalt.

Die Attribute erhabener Ruhe und idealer Harmonie unterstreicht der Dichter durch die Formung, doch ebenso drückt er mit der „Geradheit" des Aufbaus, mit der Teilbarkeit der Formelemente durch die Zweizahl Übereinstimmung aus, die Ergebnis des Vereinigungs-Prozesses ist. Die Harmonie der Gestaltungsmittel soll die Identität der im Ideal zusammengeschlossenen Individuen tragen. Es ist ganz offensichtlich, daß Eluard Kürze und Ebenmäßigkeit verwendet, um subjektiv seine magischen Absichten zu verwirklichen. Er folgt hier Baudelaires Formprinzipien, weil er eben gerade auch in klassisch ebenmäßiger Gestaltung Möglichkeiten zu mythischer Wirkung sieht.

Welch große Bedeutung dieses Prinzip für sein Schaffen hat, erhellt daraus, daß das erste Gedicht von „Mourir de ne pas Mourir" in einem Maße nach klassischen Regeln geschaffen ist, die allen modernistischen Prinzipien ostentativ widerspricht:

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et s'il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Die zwölf Alexandriner — die Summe der Verse entspricht der Silbenzahl eines einzelnen — gliedern sich in drei Strophen. Diese Gliederung tritt in dem Band und in den folgenden, hauptsächlich in „La Capitale de la Douleur" noch einige Male auf. Eine Vorliebe für die Dreizahl der Strophen machte sich schon in der vorhergehenden Zeit bemerkbar.

Die zwölf Verse der drei Strophen sind in Anlehnung an klassische Regeln durch Reime verbunden. Weibliche Reime alternieren mit männ-

lichen. Die „rimes embrassées" der Mittelstrophe werden durch „rimes croisées" eingefaßt. Während die Kreuzreime den Gedanken des universellen Einsseins wiedergeben sollen, weil sie ineinander verschlungen sind, entsprechen die „rimes embrassées" in der Gegenüberstellung der Mittelreime mehr der „Spiegel"-Idee. Hinzu kommt, daß der Alexandriner, der den „miroir"-Gedanken enthält, an Klassizität nicht mehr überboten werden kann: die Zäsur liegt nach der sechsten Silbe und die „coupes" trennen die Halbverse in Unterabschnitte von jeweils drei Silben. Da dieser Alexandriner als einziger ein so völliges Ebenmaß hat, wird durch den Rhythmus die Übereinstimmung, die im Spiegel-Motiv liegt, auffällig betont. In acht der zwölf Verse liegt die Zäsur nach der sechsten Silbe, in den übrigen dreimal nach der achten und einmal nach der vierten, also auch immer an klassischen „coupe"-Stellen. Der strenge Rhythmus hat trotzdem eine gewisse Bewegung. Das harmonische Gleichmaß der klassischen Zäsur wechselt mit dem Einschnitt vor der achten Silbe, so daß die folgenden Apostrophen auch rhythmisch hervorgehoben werden. Dasselbe gilt mutatis mutandis für die Zäsur nach „amour" im neunten Vers, weil durch das frühere Eintreten der rhythmischen Pause die „Liebe" Gewicht erhält.

Satzbau und Versstruktur stimmen überein. Dem Versende entspricht ein Sinneinschnitt, so daß sich eine Harmonie ergibt, die dem Gedanken des Ideal-Habens entspricht. Die klassischer Strenge angenäherte Form soll die Sicherheit und Ausgeglichenheit des wirklichen Glücks tragen. Doch gleiten die Sätze über die Stropheneinschnitte hinweg, vermeiden hackende Unterbrechung und erzeugen so den Eindruck des Flusses, zu dem die verschiedene Stärke der Zäsuren beiträgt. Es kommt trotz des klassischen Ebenmaßes der Form nicht zu einer Starrheit. Gerade das Übergreifen der Sätze über das Strophenende zusammen mit dem Versrhythmus wirkt wie ein stetiger Fluß, der sich zwar in die harmonische Architektur einschmiegt, aber trotzdem nicht von seiner Bewegung und idealtrunkenen Geschmeidigkeit verliert.

Es sind aber im Ganzen nur wenige Gedichte so streng geformt, und Reime verwendet Eluard so gut wie nie. Charakteristisch für ihn ist jedoch, daß er recht häufig dann klassisch geformte Verse gebraucht, wenn er sein surrealistisches Ideal als erhabenes Ziel beziehungsweise seine Verwirklichung fordert.

So finden wir neben kürzeren Gedichten mittellange oder längere Gedichte, gelegentlich strophisch gegliedert, meistens jedoch in verschieden lange Abschnitte unterteilt, die aus Versen von verschiedener Länge bestehen.

Als Beispiel für ein kürzeres Gedicht dieser Art mag „Entre Autres", ebenfalls aus „Mourir de ne pas Mourir" dienen [16]:

A l'ombre des arbres
Comme au temps des miracles,

Au milieu des Hommes
Comme la plus belle femme

[16] In „*Capitale de la Douleur*", S. 61.

Sans regrets, sans honte,
J'ai quitté le monde.

— Qu'avez-vous vu?

— Une femme jeune, grande et belle
En robe noire très décolletée.

Besonders die Gliederung der Verspaare stellt noch einen Übergang von den strengeren Formen her dar.

Unter den Gedichten aus der Früh- und Kriegszeit ist nur „Un Seul Être" relativ lang. Auch in der dadaistischen Zeit ist die überwiegende Mehrzahl der Stücke kurz. Eluard verwendet von dieser Zeit an häufiger Aphorismen, wobei er durch das Element der Kürze die „synthetische" Wirkung von der Form her erzielen will.

Bei der klassisch strengen Gestaltung und Gliederung wird nicht selten die Dreizahl zugrunde gelegt. Der strophische Dreiklang hat für Eluard in der surrealistischen Epoche nicht nur besondere formale Aussagekraft sondern wirkt vor allem durch seine mythische Bedeutsamkeit. Schon im Frühen Schaffen und in der Dada-Periode zeigte sich eine Vorliebe für die Dreizahl beim Aufbau der Formelemente. Sicher inspirierten den Dichter auch in der dadaistischen Zeit zahlenmystische Vorstellungen für die surrealistische Periode muß dieses Moment als das bedeutsamste angesetzt werden. Während der ganzen Zeit, in der Eluard dem Surrealismus zugetan war, verwendet er formale Strukturen, die auf zahlenmystischen Motiven gründen, immer wieder.

Als charakteristisch für einen Teil seines Schaffens nach 1930 mag „Objet des Mots" aus „La Vie Immédiate" dienen: Das Gedicht besteht aus kurzen Strophen mit wechselnder Verszahl. Metrisch herrschen die „geraden" Verse vor, aber „ungerade" verwendet der Dichter auch. Einige Male überschreitet Eluard sogar die „klassische Grenze" der Zwölfzahl (vergleiche IV, 3), in der letzten Strophe jedoch reihen sich „pair"-Verse in regelmäßig wachsender Länger aneinander: Sechssilber, Achtsilber, Zehnsilber, bis ein Alexandriner die Entwicklung zu einem klassisch geformten Gipfel führt. In diesem Gedicht findet sich also die Mischung von modernistischen und klassizistischen Formelementen in bezeichnender Weise. Die „Modernen", vor allem Verlaine, hatten aus Opposition gegen klasszistische Regelhaftigkeit die ungerade Silbenzahl des Verses gefordert. Eluard folgt im Allgemeinen diesem Gebot, benutzt aber an den Höhepunkten im oben dargelegten Sinne meistens den „pair"-Vers.

Die Überschreitung der klassischen Zwölfzahl in der Verslänge fand sich vereinzelt schon in den Dada-Gedichten (vgl. oben), besonders nach 1930 beschreitet Eluard gelegentlich in seinem surrealistischen Schaffen diese durch Tradition gewählte Grenze, jedoch tut er es nicht häufig. Vor allem in den Bänden von 1930 bis 1935 zeigt sich überhaupt eine gewisse Erschlaffung in der Formkunst, die mit der absinkenden Begeisterung für das surrealistische Ideal zusammenhängt, so sehr sich Eluard auch bemüht, diese Tatsache durch neue Verfahren und seine Bildwahl zu kompensieren.

Neben der gebundenen Form bedient sich Eluard gelegentlich der Prosa, wenn auch im Gesamtbild seines Schaffens vergleichsweise selten, zum ersten Mal bereist in dem Band „Le Devoir et l'Inquiétude" aus dem Jahre 1971. Den Versgedichten des Bandes folgen 6 Prosastücke unter dem zusammenfassenden Titel „Le Rire d'un Autre" [17]. Als Beispiel möge das „Prosagedicht" „Pluie" dienen [18]. Dieses Stück ist wie die übrigen in Prosa geschrieben. Der Aufnehmende spürt alsbald, daß es sich nicht um „normale" Prosa handelt, sondern daß die Sprache mehr oder weniger lyrischen Charakter hat, ohne daß es sich ohne weiters sagen ließe, woher dieser Eindruck kommt. Die optische Anordnung der einzenen Formglieder hat dabei wenig Gewicht; denn auch ohne das häufige Absetzen, das an eine Unterteilung in vers- oder verspaarähnliche Segmente erinnert, bliebe die lyrische Eigenart für die Mehrheit dieser Prosa-Stücke erhalten.

Victor Klemperer hat in seiner „Modernen Lyrik"[19] das Problem des „poème en prose" ausführlich behandelt. Methodisch gesehen liegt das Wichtigste seiner Ausführungen wohl darin, daß das Aufkommen „lyrischer Prosa" nicht mit oberflächlichen ästhetischen oder subjektiven Erwägungen begründet werden kann. Kein Unvermögen zu strenger Versgestaltung oder der Wille, schmuckreiche Prosa zu schreiben, stehen hinter solchen Kunstwerken, sondern innere Ursachen, die im Inhaltlichen und in der Auffassung von der Aufgabe der Kunst begründet sind. Klemperer legt dar, daß die Annäherung zwischen Prosa und Poesie dann enger wird, wenn „der Lyrismus selbst im Werte" steigt[20] und führt Baudelaire als einen großen Meister des „poème en prose" an.

Das Bestreben, die Prosa ins Poetische zu überführen, hat die allerverschiedensten Gründe. Eine wichtige Ursache für das Einfließen lyrischer Elemente in die Prosa-Gestaltung kann in der Tendenz liegen, dem Gehalt durch künstlerische Mittel nicht nur größere Eindringlichkeit zu verleihen, sondern ihn aus der reallogischen Sphäre in irrational geheimnisvolle Bereiche zu heben, ihn mit einem Hauch des Unbestimmten zu umgeben, ihn zu entrationalisieren.

Von der Lyrik her gesehen kann ein Bestreben zur Erweiterung und Befreiung des lyrischen Ausdrucks im Vordergrund stehen. Dem Dichter widerstreben die Fesseln rhythmischer Gleichmäßigkeit und die stereotype Wiederholung derselben Formen. Er zieht es vor, sich lyrischer Elemente zu bedienen, ohne dabei die festgefügte und gerade Bahn der Symmetrie und Regelmäßigkeit zu gehen. Dieses freiere Fließen, das analytisch schwer zu erfassende kunstvolle Aneinanderreihen inhaltlicher und formaler Bausteine, kann mit einer Grundhaltung zusammengehen, für die Regelmäßigkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit Steckenbleiben im Vordergründigen bedeuten. Da diese Tendenz schon in den Werken dieser Epoche bei Eluard erkennbar ist, muß neben dem Streben

---

[17] *Premiers Poèmes*, S. 49 ff.

[18] *Premiers Poémes*, S. 85.

[19] Victor Klemperer, *Moderne französische Lyrik*, S. 28ff. (Dekadenz-Symbolismus-Neuromantik) Studie und kommentierte Texte, Neuausgabe mit einem Anhang: *Vom Surrealismus zur Resistance*, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1957.

[20] Victor Klemperer, a.a.O., S. 31.

nach Befreiung des Ausdrucks auch ein Wille, ins Hintergründige vorzudringen, angesetzt werden.

Für Eluard bedeutet der gelegentliche Übergang zu dieser Prosaform keine grundsätzliche Änderung seiner Haltung zur Welt im allgemeinen und zur Gestaltung im besonderen. Das „poème en prose" kommt seinem Bestreben nach Überwindung formaler Klassizität noch mehr entgegen als der „freie" Vers und gibt größere Möglichkeiten, unbestimmte Stimmungen zu erzeugen, ohne, daß dadurch gestalterische Anarchie eintreten würde; denn die künstlerische Harmonie im Formalen sowie zwischen Inhalt und Form bleibt erhalten. Gehalt, Stimmung und Gestaltung gehen gelöster zusammen, Auflösung und Verschweben, Fluß und Verflüchtigung, aber auch Zusammenhang und Bruch können ungebundener geformt werden. Eluard verschmäht aber auch traditionell strenge Formen nicht, wenn diese dem Inhalt seinem künstlerischen Empfinden nach entsprechen.

Die Schwierigkeiten, das „poème en prose" formal zu bestimmen, und die Ursachen für die im allgemeinen mißglückten Versuche in dieser Richtung liegen wohl vor allem, darin, daß zu sehr Wert auf die Analyse formaler Einzelheiten gelegt wurde. Feststellungen etwa, daß die rhythmischen Einheiten eine gewisse Länge nicht übersteigen, daß die Silbenzahl sich bei allem Wechsel in den Grenzen französischer Verstradition hält, daß Klangwirkungen stark hervortreten oder daß andere poetische Gestaltungsmittel verwendet werden, führen zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis, denn das umfassendste und alles einbegreifende Kriterium für die Bestimmung des Lyrischen in der Prosa liegt im Zusammenwirken aller Komponenten, im Zusammenspiel von Inhalt und Form und im Zusammenwirken der verschiedenen formalen Elemente. Die wichtigste Komponente stellt der Gehalt dar. Die verschiedenen künstlerischen Einzelelemente bilden aus der Wechselbeziehung untereinander und mit dem Inhalt die Ganzheit des lyrischen Eindrucks. Im Erfassen dieser Wechselbeziehungen und in ihrer Analyse liegt die Schwierigkeit. Besonders die Intonation, die wesentlich vom Inhalt bestimmt wird und die den Rhythmus und die Klänge trägt, sie einbettet, ihnen die Färbung und Nuancierung verleiht, ist analytisch kaum zu erfassen. Es bereitet keine Schwierigkeiten, unser Stück in rhythmische Gruppen zu teilen, deren Silbenzahl zwischen zwei und sechs schwankt, also in keinem Fall das Maß des klassischen Alexandriner-Halbverses übersteigt. Ebenso könnte auf die poetisch wirkende Wiederholung, auf den Binnenreim im letzten Satz und auf andere Einzelheiten hingewiesen werden. All diese Elemente tragen nicht unwesentlich zur Schaffung des lyrischen Eindrucks bei, die poetische Wirkung als Ganzes hat tiefere und breitere Wurzeln.

Es muß betont werden, daß das „poème en prose" nur *eine* künstlerische Möglichkeit darstellt, die Eluard benutzt, um sein Weltbild darzustellen. Den Vers in verschiedener Gestaltung verwendet er weit öfter. Wie sehr es Eluard aber auch bei dem „poème en prose" gelegentlich auf erkennbare Formung ankommt, wie sehr er eben das lyrische Moment nur im lockeren Gewand der Prosa darbieten will, erhellt ganz eindeutig aus der Tatsache, daß er bisweilen sogar klassische Elemente in das „poème en prose" einfließen läßt.

Vom Rhythmischen her also lehnt sich Eluard sehr eng an lyrische Formung an. In „Crépuscule"[21] aus demselben Band geschieht dies in einer Form, die sich fast nur durch die Druckanordnung von einem Gedicht unterscheidet; denn vom zweiten Absatz an zählen sämtliche rhythmischen Einheiten bis auf die Aufzählung „père, mère..." sechs Silben, entsprechen also Alexandriner Halbversen:

Ce n'est pas la nuit, c'est la lune. Le ciel, doux
comme un bol de lait, te fait sourire, vieil amoureux.
Et tu me parles d'eux. Ils ornent ton esprit, ils
ornent ta maison, ils ornent notre vie.

Mon ami, ils sont trop: père, mère, enfants, femme,
à n'être pas heureux.
Pourtant, ton rêve est calme,
et je calcule trop.

Auch in der Dada-Zeit verwendet Eluard das „poème en prose". Für die surrealistische Epoche gilt das gleiche. Eluard schreibt von Zeit zu Zeit in Fortsetzung der Baudelaire-Tradition im „poème en prose"-Stil, ohne daß sich grundsätzlich Neues ergibt. Vor allem den „récit de rêve" bietet er bevorzugt in rhythmischer Prosa dar.

Eluard will den Versrhythmus so gestalten, daß er seinen ontologischen Zielen dient. Neben der rhythmischen Formung versucht er die Aussage vor allem auch durch Klangwirkungen in seinem Sinne zu lenken. Das Musikalische soll großes Gewicht erhalten und inhaltliche Funktionen erfüllen. Dabei bilden Gedankengänge Baudelaire's die theoretische Grundlage. Diese sollen zunächst hier ausgeführt werden.

Baudelaire zitiert einmal Wagner, der gesagt habe, daß durch ein Zurückgehen auf die „mobiles purement humains qui gouvernent le cœur" die Form, die „poetische" Darstellung, wesentlich beeinflußt wird, weil die „rhythmische Anordnung" und der „fast musikalische" „Schmuck" des Reims dem Vers und dem Satz eine „Kraft verleihen, die wie durch einen Zauber gefangen nimmt und nach Belieben das Gefühl beherrscht. Diese Tendenz führe den Dichter an die Grenze seiner Kunst, eine Grenze, an die unmittelbar die Musik anstoße. Daher erscheint ihm das Werk eines Dichters am vollkommensten, das in seiner letzten Vollendung eine „parfaite musique" ist [22].

Es wird nicht nur die irrationale Bedeutung des Musik-Motivs auch durch Baudelaire bestätigt, sondern die künstlerischen Mittel drängen den Gehalt zurück, lösen sich von ihm und werden zum Hauptanliegen künstlerischen Schaffens. Auch den modernen Theoretiker, die die inhaltliche Aussage durch die formale Gestaltung ersetzen wollen, hat also bereits Baudelaire den Weg gewiesen.

In dem Gedicht „L'Egalité des Sexes" aus Mourir de ne pas Mourir" [23] schafft der Doppelreim von „statue abattue" nicht nur durch den Vorreim Überraschung, sondern durch die Verflechtung der Laute

[21] *Premiers Poèmes*, S. 55.

[22] Baudelaire, *Œuvres*, S. 1058, Paris 1954 (Bibliothèque de la Pléiade, aus: L'*Art Romantique, Richard Wagner et Tannhäuser*).

[23] *Capitale de la Douleur*, S. 49; aus „Mourir de ne pas Mourir".

auch klangliche Intensivierung, die den Gehalt ins Musikalische überführt. Im Rausch der Klänge versinkt der Sinn und umgibt sich mit einer Hülle des Verschwebenden und ahnungsvoll Weiterschwingenden.

In einem Gedicht aus demselben Band, das dem Maler Giorgio de Chirico gewidmet ist, steht der folgende Vers:

O tour de mon amour autour de mon amour .[24]

Hier wird durch die Wiederholung und durch verwirrende Homonymität „Tiefsinn" erzeugt. Die Vorliebe für übersteigerten Lauteffekt hängt mit derselben Tendenz zusammen, die den Gebrauch der Wiederholung bestimmt. An anderer Stelle heißt es:

. . .
Je ne montre que ton visage
Les grands orages de ta gorge
Tout ce que je connais et tout ce que j'ignore
Mon amour ton amour ton amour ton amour. [25]

Die Wiederholung löst die Aussage in einen Klangrausch auf, der das Unsagbare heraufbeschwören soll. Klangmittel in dieser extrem übersteigerten Form, die selbst den „absurden" Gehalt fast völlig zurückdrängen, verwendet Eluard in der surrealistischen Epoche gelegentlich. Die Klänge als „Akzent" im Sinne Baudelaires haben stets Gewicht im Formen des Dichters und sollen nicht nur die Aussage tragen sondern aus sich selbst heraus — wie die Verwendung zahlenmystischer Strukturen und die Sprachmagie beweisen — mythisch real schöpfen. Die geballte Musikalität an dieser Stelle läßt diese Absicht ganz eindeutig erkennen.

Die Surrealisten rücken vom „üblichen" Inhalt ab, indem sie absurd gestalten. Das Paradoxe ist der Hebel, der die Wirklichkeit aus den Angeln heben soll. Die Technik des Absurden stellt allzu oft ein formales und virtuoses Jonglieren mit Begriffen und Bedeutungen dar, das sich nicht selten logischer Verfahren bedienen muß, um aussagen zu können. Die Ersetzung des Inhalts durch die poetische Form spielt bei den Surrealisten eine untergeordnete Rolle, weil die Technik des Absurden ihr wichtigstes Mittel ist. In bezug auf die Form im weitesten Sinne stehen Rimbaud näher als Baudelaire.

Jener war auf diesem Gebiet der große Beginner. Viele Grundideen der Moderne kommen von Baudelaire. Er hat die Prinzipien und Motive für das Vordringen ins mythisch Übernatürliche bereits ausgearbeitet, doch das Paradoxe spielte in der Praxis seines Schaffens, eine völlig untergeordnete Rolle.

Für Eluard ist bezeichnend, daß bei ihm die Tradition des Absurden im Sinne Rimbauds weiterlebt, daß ihm daneben aber auch der Weg Baudelaires zum Übernatürlichen gangbar erscheint. Dem Dichter sind „Musik", „Akzent" undsofort Mittel, um zu seinem Ideal vorzudringen. Sprachmagie und Zahlenmystik werden durch geheimnisvolle Formwirkungen ergänzt, die Eluard von Baudelaire übernimmt. Die Technik des Paradoxen und des synthetisch Einfachen beherrschen zwar das Schaffen Eluards und geben ihm die besondere Note, daneben darf der

[24] *Capitale de la Douleur*, S. 62.
[25] *La jarre peut-elle être plus belle que l'eau?* (1930–1938) Paris 1951 [3] (Gallimard) S. 20; aus „La Vie Immédiate".

Formbegriff im Sinne Baudelaires als irrational inhaltliches Aussagemittel nicht übersehen werden. Daß die Formelemente oft ebenmäßig und harmonisch im Stile Baudelaires sein können, verbindet Eluard weiter mit dem großen Dichter am Beginn der „Moderne". Im Zusammenwirken von „Musik", „Akzent" und vieler Formelemente, die klassisches und traditionelles Gepräge haben, liegt eine besondere Note des Schaffens Eluards.

Zusammenfassend läßt sich über die Versform bei Eluard folgendes sagen: Rhythmus und Metrum müssen „frei" aus dem Innern strömen und dürfen sich nur den „Gesetzen" der Schöpfer-Phantasie fügen. Eluard schließt sich dem Kampf der „Modernen" gegen klassizistische Regelhaftigkeit an und verwendet eine „freie" Form. Andererseits sind aber gerade Gleichförmigkeit und Wiederholung Hauptmittel magischer Wirkung, und so gelangt Eluard auch zu ebenmäßiger Form. Wiederholung und gleichmäßige Rhythmen sollen magische Wirkung ausüben. Theoretisch verwendet Eluard Alexandriner, Zehnsilber und andere klassische Versmaße in diesem Sinne. Der Wille zur Befreiung geheimnisvoller mythischer Seelenkräfte als ein idealistischer Ausdruck des Protests gegen die bürgerliche Umwelt, der zum „freien" Metrum führt, auf der einen Seite und ein Streben nach magischer Formwirkung durch litaneihafte Gleichmäßigkeit und Wiederholung auf der anderen paaren sich und ergeben die besondere Formstruktur Eluards.

Eluard begibt sich zuweilen auch in die Gefilde lyrischer Prosa, um dort vor allem durch „freien" rhythmischen Fluß und musikalische Effekte realitätssetzende Wirkung im mythischen Sinne hervorzurufen, häufig verwendet er besonders als Element der Gestaltung regelhafte Rhythmen, um das Surreale zu beschwören.

Jenseits dieser theoretischen Funktion der Form in der surrealistischen Epoche künden Anlehnung an klassische Regeln und formale Disziplin von der Festigkeit des Willens, das Alte zu überwinden und Neues zu schaffen, von dem Streben des Dichters nach Ordnung und Harmonie, die dem komplizierten Treiben der kapitalistischen Gesellschaft entgegenstehen.

Die freie Form wendet sich vom Gesetz, von dem konservativ Alten ab. Harmonie und Regelmäßigkeit weisen auf das Neue und Bessere, das das Alte ersetzt. Das Neben- und Ineinander von modernistischer Freiheit und klassizistischer Regelhaftigkeit hat also objektiv in Tendenzen seine Grundlage, die aus der Haltung zur Wirklichkeit erwachsen. Die magische Funktion der Form hat letztlich nur theoretische Bedeutung. Nichtsdestoweniger ist sie im Bewußtsein des Dichters das entscheidende Moment und beeinflußt ihn bei der Formung des Gehalts.

Die Technik des Absurden, des „synthetisch" Einfachen und die „magische" Form haben in der subjektiven Sicht des Dichters eine positive Funktion. Objektiv führt jedoch diese Ästhetik im Ganzen zu einem Formalismus, der die inhaltliche Aussage verdrängt. Das besondere schöpferische Wollen erzeugt auf weite Strecken Leere und Sterilität, ein Spiel mit Formen und absurden Beziehungen. Nur gelegentlich streifen das Absurde, das synthetisch Einfache und die „magische" Form in dieser Epoche ihr irrational mystisches Gewand ab und nehmen zukünftige Entwicklungen vorweg, so wie unter der Hülle surrealistischen Philosophierens vereinzelt positive Ideale ans Tageslicht treten.

STUDII DE ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE ÎN UNGARIA ÎN ULTIMII 25 DE ANI

SAMUEL DOMOKOS

Rezultatele studiilor de istorie literară română în Ungaria de după Eliberare oglindesc interesul și progresul realizat de istoriografia literară maghiară, atît în literatura maghiară, cît și în istoria literară comparată.

Istoria literară română în Ungaria se bazează pe prețioase tradiții din trecut[1]. După cel de-al doilea război mondial, aceste tradiții au evoluat spre un nivel ideologic mai ridicat.

Istoricii din Ungaria ai literaturii române au desfășurat o activitate multilaterală și, pe lîngă lucrările de specialitate, și-au asumat o sarcină importantă de a populariza istoria literaturii române. Mărturie grăitoare a acestei activități sînt numeroasele recenzii și articole mai mărunte, de care nu ne putem ocupa în această trecere în revistă[2]. Aceste articole, deși sînt scurte, sînt exigente și au constituit o bună orientare pentru cititorii maghiari în privința importanței capodoperelor scriitorilor români în literatura națională și în cea universală. Metoda istoriei literare comparate a făcut posibilă aprecierea justă și evidențierea fenomenelor comune din literatura română și cea maghiară.

1. — Sintezele și prefețele din antologii, precum și epilogurile, au jucat un rol important pentru cititorii maghiari, pentru formarea unei opinii despre literatura română, datorită în primul rînd exigenței științifice cu care au fost scrise. Este firesc ca numărul acestor prefețe, epiloguri și portrete de scriitori să nu fie mare. Ele se referă mai ales la poezie, față de care s-a manifestat mai intens interesul cititorilor maghiari. Sintezele de istorie literară ale lui Béla Köpeczi din *Román költök antológiája* (*Antologia poeților români*), apărută în două ediții, și din antologia *Eminescu*

[1] Vezi Domokos Sámuel, *A román irodalom magyar bibliográfiája — Bibliografia maghiară a literaturii române* — 1931 — 1960 (1961—1965) București, Editura pentru literatură și artă, 1966. Lucrarea cuprinde datele referitoare la operele a peste 400 de autori români traduse în limba maghiară și studiile și articolele autorilor maghiari referitoare la literatura românească, inclusiv poezia populară română.

[2] *Op. cit.* comunică datele privind recenziile și articolele pînă în anul 1960 inclusiv.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 20, NR. 3, P. 487—493, BUCUREȘTI, 1971

válogatott művei (*Eminescu, Opere alese*)[3]; aprecierile lui Sámuel Domokos din *Világirodalmi antológia* (*Antologia literaturii universale*), vol. IV[4], despre operele lui Cîrlova, Alexandrescu, Bolliac, Alecsandri, Creangă, Eminescu, Caragile, Vlahuţă, Coşbuc, Neculuţă, Păun-Pincio şi Negruzzi, şi cele din *Világirodalmi antológia* (*Antologia literaturii universale*), vol. VI—2[5], despre activitatea lui Toma, Iosif, Arghezi, Sadoveanu, Goga, Bacovia, Rebreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Beniuc, Sahia, Jebeleanu etc.; introducerile sale la volumele de poezii ale lui Arghezi, Macedonski, Blaga şi Pillat[6]; Epilogul lui György Belia la volumul lui Vasile Rebreanu[7] şi comentariile sale despre activitatea lui Călinescu, Cezar Petrescu, Bănuţă, Rău, Porumbacu, Sorescu[8] — toate au avut acest rol. Mai amintim articolele lui György Belia, Sámuel Domokos, Béla Nagy şi Endre Pálffy în volumul I al scrierii *Világirodalmi antológia* (*Antologia literaturii universale*)[9].

2. — Numărul studiilor este mai însemnat decît cel expus aici şi ocupă un teren mult mai vast; pentru a-l putea parcurge mai uşor, le vom trata grupate pe teme, în ordinea alfabetică a autorilor.

Pe primul plan al cercetărilor lui Sámuel Domokos stă literatura română din secolul XX, dar se ocupă şi de relaţiile literare şi de folclorul românesc. Iată principalele studii: *Az új román szocialista dráma* (*Noua dramă socialistă românească*)[10], *Mihail Beniuc költészete* (*Poezia lui Mihail Beniuc*)[11], *Mihail Sadoveanu — születésének 75. évfordulója alkalmából* (*Mihail Sadoveanu — cu prilejul aniversării de 75 ani de la naşterea sa*)[12], *Operele lui Mihail Sadoveanu în Ungaria*[13], *A magyar Arghezi* (*Arghezi în limba maghiară*)[14], *Arghezi költöi fejlödéséröl* (*Despre evoluţia poetică a lui Arghezi*)[15], *A szomorúság román költöje: George Bacovia* (*Poetul român al tristeţii: George Bacovia*)[16], *Călinescu, a költö* (*Călinescu, poetul*)[17]. Din domeniul legăturilor literare sînt: *Octavian Goga Magyar irodalmi kapcsolatai* (*Legăturile lui Octavian Goga cu literatura maghiară*)[18], *Coşbuc în literatura maghiară*[19], *Ismeretlen adatok S. Micu, Gh. Şincai és P. Maior müködéséröl*

---

[3] Ed. I, cu note şi epilog, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1951; ed. II, Európa Könyvkiadó, 1967.

[4] Tankönyvkiadó, 1956.

[5] Tankönyvkiadó, 1962.

[6] Arghezi, *Testamentum*, 1961, redactare, note şi prefaţă; Macedonski, *Titkos ország* (*Ţara secretă*), 1963, redactare, prefaţă şi note; Blaga, *Mágikus virradat* (*Răsărit magic*), Editura Europa, 1965, redactare, prefaţă, note; Pillat, *Pogány álmok* (*Visări păgîne*), redactare, prefaţă şi note.

[7] Vasile Rebreanu, *A jó hohér* (*Călăul cel bun*, roman), Europa, 1969.

[8] G. Călinescu, *Otilia rejtélye* (*Enigma Otiliei*), „Nagyvilág", nr. 8 din 1968; C. Petrescu, *Sötét évek* (*Întunecare*), „A könyv", 1965, nr. 4; Ion Bănuţă, *Válogatott versei* (*Poezii alese*), „Nagyvilág", 1965, nr. 7; Aurel Rău, *Csillagjáték* (*Jocul de-a stelele*), „Nagyvilág", 1965, nr. 6; Marin Sorescu *Ujabb versei* (*Poezii mai noi*), „Nagyvilág", 1968. nr. 1.

[9] Akadémiai Kiadó, 1969.

[10] „Világirodalmi évkönyv", 1953.

[11] „Építünk", 1954, nr. 2.

[12] „Természet és Társadalom", 1955, nr. 11.

[13] „Viaţa românească", 1960, nr. 11.

[14] „Nagyvilág", 1960, nr. 5.

[15] „Nagyvilág", 1962, nr. 6.

[16] „Világirodalmi Figyelö", 1962, nr. 3.

[17] „Nagyvilág", 1964, nr. 9.

[18] „Filológiai Közlöny", 1960, nr. 2.

[19] „Revista de istorie şi teorie literară", 1966, nr. 3.

a budai egyetemi nyomdánál (*Date necunoscute în legătură cu activitatea lui S. Micu, Gh. Șincai și Petru Maior la tipografia universității din Buda*)[20], *Klasszikus román irók művei magyar nyelven* (*Operele scriitorilor clasici români în limba maghiară*)[21], *Uj adatok Eminescu első magyar forditóiról és méltatóiról* (*Date noi despre primii traducători și comentatori ai lui Eminescu în limba maghiară*)[22], *Ismeretlen Eminescu-nekrológ a budapesti La revue de l'Orient-ban* (*Un necrolog Eminescu necunoscut în „La Revue de l'Orient" din Budapesta*)[23], *Octavian Goga inedit*[24], *Documentele fondării și funcționării revistei „Luceafărul"* (*1902—1906*)[25]. Din folclorul românilor și al popoarelor învecinate sînt următoarele studii : *Az ujgörög kleftisz balladák és a román népballadák* (*Baladele kleftis din greaca nouă și baladele populare românești*)[26], *Pintea Gligor alakja a mondákban és betyárballadákban* (*Figura lui Gligore Pintea în legende și în baladele haiducești*)[27], *Eigentümlichkeiten der Strauchdieb-Balladen bei dem mitteleuropäischen und balkanischen Völkern*[28], *Zur Geschichte der Rauberballaden*[29], *A kétegyházi Mioriţa-kolinda* (*Colinda Mioriţa din Chitighaz*)[30], *Adalékok a Mioriţa-ballada halál-házasság motivumához* (*Contribuții la motivul moarte-nuntă din balada Mioriţa*)[31], *Contribuții la cunoașterea legăturilor folclorice maghiaro-române* (*Vulcanu și legăturile lui cu Soc. Kisfaludy*)[32]. *A román és a szomszéd népek betyárballadáinak tipusairól és művészi sajátosságairol* (*Despre tipurile și caracteristicile baladelor haiducești românești și ale popoarelor vecine*)[33] și *A kétnyelvü mesemondás problémai* (*Problemele povestirii basmelor în două limbi*)[34].

László Gáldi, în studiile sale, s-a ocupat mai ales de problemele versificației românești și de poezia lui Eminescu : *A román verstörténet korszakai* (*Epocile istoriei versificației românești*)[35], apoi varianta amplificată a acestui studiu, în limba franceză : *Esquise d'une histoire de la versification roumaine*[36], *Contribution à l'étude de la syntaxe poétique de Michel Eminescu*[37], *Les variétés expressives de l'hendécasylabe dans la poésie de Michel Eminescu*[38], *Le vers est-il libre? Rélfexions sur la versification de Lucien Blaga*[39], *Anotimpurile lui Alecsandri*[40], *Les Daces vus par Michel*

[20] „Filológiai Közlöny", 1963, nr. 1—2.
[21] „Világirodalmi Figyelö", 1961, nr. 2.
[22] „Filológiai Közlöny", 1962, nr. 1—2.
[23] „Helikon", 1964, nr. 2—3.
[24] „Steaua", 1969, nr. 3 ; vezi și *Octavian Goga*, în „Igaz Szó", 1969, nr. 7.
[25] „Steaua", 1969, nr. 6.
[26] „Filológiai Közlöny", 1958, nr. 1.
[27] „Filológiai Közlöny", 1959, nr. 4.
[28] „Studia Slavica", 1960, nr. 4.
[29] „Acta Literaria", 1960, nr. 4.
[30] „A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Evkönyve", 1960.
[31] „Ethnografia", 1962, nr. 2.
[32] „Revista de folclor", 1963, nr. 1—2.
[33] *Betyárok tüznél. Kelet-európai népek betyárballadái* (*La focul haiducilor. Baladele haiducești ale popoarelor din Europa răsăriteană*). Redactare, introducere, note, Europakiadó, 1959.
[34] „Ethnografia", 1967, nr. 4.
[35] „Filológiai Közlöny", 1960, p. 139—172 și 323—367 și extras.
[36] „Studia Romanica Universitatis Debreceniensis", de Ludovic Kossuth.
[37] „Acta Linguistica", 1964, p. 117—133.
[38] „Acta Linguistica", 1962, p. 137—167.
[39] *Omagiu lui A. Rosetti*, București, 1965, p. 265—270.
[40] „Limba și literatura moldovenească", 1969, nr. 3.

Eminescu[41], *Iancu Văcărescu halálának százéves évfordulojára* (*La comemorarea unui secol de la moartea lui Iancu Văcărescu*)[42], *Introducere la Eminescu*[43] şi notele scrise cu exigenţă ştiinţifică la *Operele alese* ale lui Eminescu[44].

Studiile multilaterale ale lui Béla Köpeczi — în afară de introducerile la poeziile româneşti, amintite mai sus — îmbrăţişează cea mai bună parte a literaturii române clasice şi moderne şi în cadrul acesteia probleme actuale ale criticii literare româneşti, aplicînd metoda istoriei literare comparate. Astfel sînt : *Az új román költészet* (*Noua poezie românească*)[45], *Ion Luca Caragiale születésének századik évfordulója* (*A suta aniversare a naşterii lui Ion Luca Caragiale*)[46], *Az új román irodalom* (*Noua literatură română*)[47], *A román kritika egyes kérdéseiröl* (*Despre unele probleme ale criticii româneşti*)[48], *A román novelle-irodalom klasszikusa : Ion Slavici* (*Un clasic al literaturii române : Ion Slavici*)[49], *Tudor Arghezi 80 éves* (*Tudor Arghezi a împlinit 80 de ani*)[50], *Új idök dobosa. Mihail Beniuc Költészetéröl* (*Crainicul vremurilor noi. Despre poezia lui Mihai Beniuc*)[51], *Sadoveanu nyolcvan éves* (*Sadoveanu a împlinit 80 de ani*)[52], *Le particulier et l'universel dans l'oeuvre de Mihai Eminescu*[53] şi *Eminescu a román nép nagy költöje* (*Mihai Eminescu marele poet al românilor*)[54].

Endre Pálffy, în studiile sale, aplicînd metoda istoriei literare comparate, face paralelă între scriitorii români din secolul trecut şi fenomenele literare româneşti şi între literatura maghiară şi, cînd e cazul, alte literaturi străine : *Goga pályafutásának néhány mozzanata* (*Cîteva momente din cariera poetică a lui Goga*)[55], *C. Dobrogeanu-Gherea şi N.G. Cernîşevski*[56], *La parenté d'idées de deux poèmes héroi-comiques* (*Le poème épique Ţiganiada de Ion Budai-Deleanu et celui de János Arany „Les Tziganes de Nagyida"*)[57], *Ion Luca Caragiale*[58], *Eminescu*[59], *Hagyomány és újitás a két világháboru közötti román irodalomban*[60] (*Tradiţie şi înnoire în literatura română dintre cele două războaie mondiale*), *Titu Maiorescu és Gyulai Pál nézetei* (*Concepţiile lui Titu Maiorescu şi Pál Gyulai*)[61], *L'homme et la société dans les comédies de Tudor Muşatescu et de Branislav Nusić*[62], *Les*

---

[41] „Studien zur Geschichte und Philosophie des Altertums". Bp. 1968, p. 388—394.
[42] „Filológiai Közlöny", 1963, p. 438—439.
[43] „*Eminescu legszebb versei*, trad. Zoltán Franyó, Buc., 1968.
[44] Budapest, Edit. Európa, 1967, p. 493—574.
[45] „Világirodalmi evkönyv", 1953.
[46] „Csillag", 1952, nr. 3.
[47] „Csillag", 1953, nr. 3.
[48] „Nagyvilág", 1958, nr. 11.
[49] „Irodalomtörténet", 1956, nr. 1.
[50] „Világirodalmi Figyelö", 1960, nr. 3.
[51] „Élet és Irodalom", 1960, nr. 31.
[52] „Nagyvilág", 1960, nr. 1.
[53] „Acta Litteraria", 1968, p. 254—264.
[54] „Irodalomtörténet", 1950, nr. 1.
[55] „Filológiai Közlöny", 1959, p. 488—490.
[56] „Analele ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza", Iaşi, 1963.
[57] „Acta Litteraria", 1963, p. 91—104.
[58] „Nagyvilág", 1962, nr. 7.
[59] „Nagyvilág", 1964, nr. 9.
[60] „Helikon", 1964, p. 184—194.
[61] „Filológiai Közlöny", 1965, p. 409—423.
[62] *Resumés des Communications*, Sofia, p. 169—194.

comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy[63], *Arany és Coşbuc* (*Arany şi Coşbuc*)[64], şi *Adalékok a mai román irodalomkritika vizsgálatához* (*Contribuţii la cercetarea criticii literare române*)[65].

★

Bogatul material de studii, prezentat fără pretenţia de a fi complet, arată ce gamă bogată de cercetări a preocupat pe istoricii literari maghiari : au fost analizate şi comentate operele mai tuturor scriitorilor români mai importanţi ; în scrierile lor au ocupat un loc important şi problemele de relaţii literare şi paralelismul unor fenomene din literatura română şi cea maghiară.

3. — În cele ce urmează vom face o prezentare mai amănunţită a cîtorva lucrări importante independente, în ordinea de apariţie a volumelor respective.

a. O realizare importantă a istoriografiei literare maghiare o constituie cartea lui Endre Pálffy : *A román irodalom története* (*Istoria literaturii române*), publicată de Editura Condolat în seria „istoria literară a popoarelor vecine"[66]. Nimic nu ilustrează mai convingător necesitatea apariţiei acestei cărţi decît faptul că *Istoria literaturii române* a lui Árpád Bitay[67], apărută în anul 1922 la Alba-Iulia, deschizătoare de drumuri în privinţa studierii legăturilor literare româno-maghiare, apreciată elogios de N. Iorga, nu mai poate fi găsită azi decît în marile biblioteci. Cartea lui Endre Pálffy este prima istorie literară română scrisă în limba maghiară în spirit marxist, care cuprinde întreaga literatură română, înglobînd şi literatura populară. Ea ne oferă şi fragmente din operele scriitorilor, bine traduse. În anexe se dă bibliografia operelor scriitorilor români traduse în ungureşte, întocmită de Sándor Kozocsa şi György Radó.

b. Din punctul de vedere al relaţiilor literare româno-maghiare are o valoare inestimabilă amplul volum a lui Gábor G. Kemény[68], cuprinzînd material literar şi cultural din acest domeniu, de la popoarele vecine (cehi, poloni, români şi iugoslavi). În opt capitole, autorule xpune materialul referitor la relaţiile literare şi culturale dintre maghiari şi popoarele vecine, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, adăugînd documentelor originale ale timpului şi comentariile scriitorilor de mai tîrziu care au stîrnit ecouri. Documentele publicate în volum mărturisesc existenţa unor puternice relaţii literare şi culturale între maghiari şi popoarele vecine. Independent de intenţia autorului, materialul referitor la români este mai vast decît celălalt.

Sînt prezentate şi relaţiile de poezie populară, care au avut un rol important nu numai în contactele din secolele trecute, ci şi din epoca următoare. Simpatia faţă de poporul maghiar s-a manifestat la popoarele

[63] „Acta Litteraria", 1966, p. 169—194.
[64] „Filológiai Közlöny", 1969, nr. 3—4.
[65] „Világirodalmi Figyelö", 1961, p. 357—361.
[66] 1961, 454 p.
[67] *A román irodalomtörténet összefoglaló áttekintése* (*Privire recapitulativă asupra istoriei literare române*), 126 p.
[68] *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetébol* (*Din istoria legăturilor noastre cu popoarele vecine*), culegere din scrierile a şapte secole. Bp. 1962, *Tankönyvkiadó*, 1039 p. Redactată, cu introducere şi note, de Gábor G. Kemény.

vecine de exemplu prin ecourile stîrnite de dezastrul de la Mohács, de lupta pentru libertate a lui Francisc Rákóczi, precum și de evenimentele din 1848. De altfel, în toate documentele și articolele sînt prezente conviețuirea seculară cu vecinii și necesitatea solidarității. Publicația aceasta — unică în concepția ei vastă —, asemenea căreia n-a mai apărut alta nici la maghiari nici la vecini, este o adevărată mină pentru cercetarea relațiilor multiple și variate cu vecinii. Notele redactate de autor (unele adevărate studii în miniatură) au fost pregătite cu temeinicie științifică și oferă lămuriri variate, atît în privința autorilor tratați, a operelor lor, cît și a împrejurărilor sociale și culturale ale epocii.

c. Preocuparea de predilecție a lui László Gáldi în ultimii 25 de ani — ca și înainte de Eliberare — a fost Eminescu. În peste o duzină de scrieri, i-a analizat arta versificării și a cercetat relațiile poetului cu literaturile străine, a evidențiat influența lui Goethe asupra poetului român, i-a urmărit paralelismul cu poezia lui Vörösmarty, Petőfy, Kölcsey, Ady, a stabilit o anumită identitate între ideile lui Madách din *Tragedia omului* și unele pasaje din poezia lui Eminescu : *Memento mori*[69].

Cartea lui Gáldi despre Eminescu[70], scrisă în limba română, nu este o reeditare a studiilor sale anterioare, ci o nouă lucrare, privită din alt punct de vedere, urmărind luminarea corelației mai vaste a întregului material oferit de variante, pe baza analizei stilistice și a limbajului poetic. În exegeza lui Gáldi asupra lui Eminescu, aceasta reprezintă un nou punct de vedere : metoda examinării simetrice, care permite scoaterea la lumină proporțional a legăturilor stringente dintre fondul și forma poetică, iar cu ajutorul acesteia clarifică metoda creației eminesciene. Gáldi pune accentul pe analiza diferitelor forme poetice : asupra aplicării ritmului, a rimei și a asonanțelor, asupra importanței afective a repetițiilor, asupra elementelor muzicalității versurilor. Cel mai mare merit al cărții lui Gáldi este că încadrează opera poetică a lui Eminescu în totalitatea poeziei românești, urmărește pas cu pas rolul de înnoitor al poetului — printre altele în preluarea a numeroase forme de versificare clasică și vest-europeană și întrebuințarea versului liber — și cu ajutorul metodei comparative deschide o perspectivă vastă asupra corelațiilor și influențelor literaturii universale, deopotrivă. Tocmai de aceea, cartea ocupă un loc important în literatura asupra lui Eminescu și este o sursă fundamentală pentru studierea stilului eminescian. Ca atare, ea și-a meritat pe bună dreptate aprecierea criticii românești.

d. Aproape un secol și jumătate de relații literare românești cuprinde lucrarea *A román irodalom magyar bibliográfiája — Bibliografia maghiară a literaturii române* — 1831—1960 (1961—1965) a lui Sámuel Domokos[71], care, în afară de bibliografia traducerilor din literatura română și a studiilor asupra lor conține și lista traducerilor maghiare și a studiilor referitoare la poezia populară românească. Scrierea deschizătoare de drumuri a trezit ecouri pozitive atît în Ungaria, cît și în unele țări vecine[72].

[69] Studiile lui Gáldi pînă în anul 1960 sînt cuprinse în bibliografia citată a lui Domokos.

[70] *Stilul poetic al lui Eminescu*, Ed. Academiei, București, 1964.

[71] Editura pentru literatură, București, 1966, 911 p.

[72] Nagy Béla, *Domokos Sámuel, La bibliographie hongroise de la littérature roumaine* (București, 1966, p. 911), „Acta Litteraria'", 1968, nr. 1—2; Perpessicius, *Lecturi intermitente* XVI, „Gazeta literară", 1966, dec., nr. 10; Emilia Hilanova, *Rumunska Litteratura v Madarcine*, Bibliograficky Zbornik, 1969, p. 235—239.

Tot din domeniul folclorului românesc este și colecția bilingvă de povești întocmită de Sámuel Domokos : *Vasile Gurzău magyar és román nyelvi meséi* (*Poveștile în limba maghiară și română ale lui Vasile Gurzău*)[73]. Cartea cuprinde basmele povestite de țăranul Gurzău din Micherechi în limbile maghiară și română, însoțite de o prefață în limbile maghiară și franceză și de note. Pînă acum nu a mai apărut nici o scriere care să urmărească procesul povestirii din limba maghiară în limba naționalităților conlocuitoare. Textele basmelor, transcrise fonetic, ajută la studierea graiului românesc din Bihor. Mai adăugăm, în sfîrșit, că partea indiscutabil pozitivă a activității istoriografilor de literatură română din Ungaria — precum o arată și titlurile scrierilor amintite — este că ei s-au apropiat de literatura română din direcția literaturii universale și cu ajutorul istoriei literare comparative au scos la iveală corelațiile, asemănările dintre literatura română și literatura maghiară și alte literaturi.

[73] Akadémiai Kiadó, 1969, p. 393.

LIRICA ADEI NEGRI ÎN ROMÂNIA: *FATALITÀ*

PIMEN CONSTANTINESCU

La 3 februarie 1970 s-a împlinit primul centenar de la naşterea ilustrei poete Ada Negri, *la vergine rossa e selvaggia* său *la profetessa d'Italia*, cum au denumit-o unii cronicari la apariţia volumului său de debut : *Fatalità*. „Fatalitatea" sau „Fatalităţile" negriene, cu temperamentul lor sincer şi aprins, au pătruns imediat în literatura universală, prin pana de maestru a lui Édouard Schuré (1841—1929), care a atras atenţia asupra lor încă din 1895, cînd poeta „revoltată" avea de-abia 25 de ani, şi apoi în numeroasele ediţii din volumul *Precursori şi revoltaţi*[1].

O altă carte unde, ca şi în *Precursori şi revoltaţi*, se oferea publicului francez o bună parte din cuprinsul celor două volume ale Adei Negri, de data aceasta cu textul italian în josul paginii, a fost aceea semnată cu pseudonimul Jean Dornis, *La poésie italienne contemporaine*, carte foarte bună şi utilă, premiată de Academia Franceză şi ajunsă în 1900 la a patra ediţie[2]. De asemenea citäm pe Georges Eckhoud, cu *Le cycle patibulaire*[3].

La 19 ani, poeta se impunea în coloanele revistei „Illustrazione popolare" din Milano, condusă de bunul poligraf Raffaello Barbiera, iar la 22 de ani îşi făcea începutul cu primul său volum de poezii sociale, publicat la cei mai renumiţi editori ai Italiei de atunci, fraţii Treves. Au contribuit la succes nu atît calităţile versurilor, cît mai ales factorii subiectivi din viaţa autoarei, cum şi momentul politic-social cu care Ada Negri a ştiut să fie în vie şi sinceră concordanţă. Defectele au fost trecute cu vedere cu cea mai largă indulgenţă de publicul cititor şi de cercurile literare. Victoria obţinută cu admirabilă facilitate a apărut surprin-

[1] *Ada Negri, une voix du peuple*, în vol. *Précurseurs et révoltés*, Paris, Perrin, 1904, p. 183—207.

[2] Paris, Ollendorf, 1900, p. 255—288.

[3] Paris, Mercure de France, 1896, p. 261—282.

În italiană, Ercole Annibale Butti a publicat capitolul *O poetă a viitorului* : *Ada Negri*, în volumul *Nici ură, nici dragoste* (*Nè odi, nè amori*), Milano, Dumolard, 1893, p. 249—259.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM 20, NR. 3 P. 495—504, BUCUREŞTI, 1971

zătoare întîi pentru poeta însăşi care, ca simplă şi tînără învăţătoare, fără experienţa lumii şi a criticilor literari, se temea pe atunci de toate şi de toţi.

Sofia Bisi Albini, redactoare la „Revista delle signorine" (Revista domnişoarelor), o sprijini de asemenea din tot sufletul. Cînd aceasta vru să menţioneze expresia de socialism, probabil în articolul care avea să servească de prefaţă la volumul *Fatalità*, Ada îi răspunse: „Să nu întrebuinţăm cuvîntul socialist... Socialismul e rău înţeles de multă lume. Eu ridic albul stindard al păcii, al muncii, al egalităţii umane. Fac poezie umanitară pur şi simplu".

În 1896, tipări al doilea volum al său de versuri, *Tempeste*, operă mai cizelată, mai artistic elaborată, care-i întări şi mai mult faima de *vergine rossa*. Ajunsă repede în fruntea poeţilor italieni, ministrul de stînga Giuseppe Zanardelli o înaintă la rangul de profesoară secundară, scoţînd-o din satul Motta Visconti şi dîndu-i un post de profesoară de limba italiană la şcoala „Gaetano Agnese" din Milano, metropola Italiei continentale, unde va rămîne toată viaţa. Oraşul Florenţa îi oferi în mod solemn premiul permanent „Giannina Milli", iar ulterior se căsători cu industriaşul Giovanni Garlanda şi cunoscu bucuriile maternităţii. Acum, poeta cîntă sentimentul matern, în *Maternità* (1904), senzaţiile mai adînci, în *Dal profondo* (1910), viaţa din afara patriei, în *Esilio* (1914), cu care se încheie şi prima parte a contribuţiei sale poetice pînă la primul război mondial.

După război, scriitoarea abandonează versul tradiţional, spre a trata teme dintre cele mai diverse: dragostea înfocată şi tragică, în *Il libro di Mara* (1919), frumuseţile însoritei insule Capri, în *Canti dell'Isola* (1925), amurgul vieţii, în *Vespertina* (1931), şi viaţa însăşi considerată ca supremul dar, ca şi împăcarea cu moartea, în volumul *Il dono* (1936), ultimul volum intitulîndu-se *Fons amoris* (Izvorul iubirii), în total zece volume în cincizeci de ani de viaţă scriitoricească. În 1940, la 70 de ani, este aleasă membră a Academiei Italiene, satisfacţie supremă, urmînd numeroaselor premii obţinute anterior. Poeta s-a stins în anul 1945, într-un moment prea dramatic pentru reevaluarea critică a operei ei poetice.

În literatura română, cele 14 poezii traduse de Alexandru Vlahuţă, din volumul *Tempeste*, şi însoţite de o scurtă, dar elogioasă prezentare, i-au făcut un drum de cunoaştere şi simpatie. Noi ne vom ocupa însă aici numai de modul în care au fost receptate poeziile din *Fatalità*, ca fiind mai semnificativ şi mai important într-un cadru în care literatura italiană este mai puţin cunoscută decît altele.

Cel care i-a tradus prima poezie în româneşte a fost poetul junimist Teodor Şerbănescu (n. la Tecuci în 1839, mort la Brăila în 1901). El a ales tocmai prima poezie din volumul *Fatalità* şi a publicat-o în revista lunară „Ateneul român" a lui Trandafir G. Djuvara, cu titlul neschimbat, *Fatalitate*[4]. Ea a rămas totuşi singura traducere a poetului de romanţe salonarde, de unde a trecut, după moartea lui, în volumul postum *Poezii*[5]. Versiunea a schimbat endecasilabul în alexandrini, iar catrenul în strofă de cinci versuri. Şerbănescu slăvea „a dragostei transporturi"! Înţelegem

[4] „Ateneul român", I, 2 [Bucureşti, 15 februarie 1894], p. 87.
[5] *Poezii*, Bucureşti, Socec, 1902, p. 175—176.

deci cît de prolixă a fost încercarea sa. Oda *Mamă*, din volumul *Tempeste*, a apărut în traducerea lui Constantin Calmuschi, publicată în „Convorbiri literare" în 1897 : stingheră şi ea, în revista junimistă[6].

Dar poeziile proletare ale Adei Negri n-au întîrziat a se face cunoscute în presa socialistă sau cu tendinţe democratice a vechii Românii. Constantin Z. Buzdugan, avocatul-poet din Galaţi (n. la Coasta Lupei-Nicoreşti, în fostul judeţ Tecuci), care s-a sinucis de mizerie şi boală în 1930, la 60 de ani (tatăl poetei Cornelia Buzdugan din Braşov), autor a vreo două volume de versuri[7], traducător, între altele, al *Divinei Comedii* — unde voia să se ia la întrecere cu George Coşbuc —, a încercat să redea terţinele cu două rime ale Adei Negri în proză : *Nefericirea*, *Pentru cei nefericiţi*, *Sfîrşitul răscoalei*, *Expulzarea*, în revista „Lumea nouă ştiinţifică şi literară"[8].

A. /vram/ Steuerman, alt poet sinucis(Iaşi, 1872—1918 ; pseudonime : Tristis ; A. Trestianu ; de la Iaşi ; Leandru ; Rodion), traduce şi el *Poveste scurtă* (*Storia breve*)[9] şi *Strana*[10]. Terţinele *Stranei*—ciudat, ca în *Divina Comedie* a lui Buzdugan — au numai cîte două rime şi un ritm amfibrahic. Iată prima jumătate a baladei :

O fată vioaie — ţigancă de neam —
Cu gura cireaşă, cu părul de aur,
Pe Strana astfel o ştiam,

Iubi un tînăr cu foc şi alean,
Cu frică şi lacrimi, cu umbră şi jale,
Copila din neam de ţigan.

Ibovnicul fetei pleacă într-o zi,
Plec pe vecie ... Şi zilele fata
În jale şi plîns istovi.

De scîrbă zdrobită, îşi zice mîhnit :
„Eu viaţa şi chinul la ce să-mi tîrîiu
Cînd dragostea noastr-a pierit ?"

Medicul-poet Adrian Verea din Botoşani contribuie de asemenea la pătrunderea liricii negriene la noi ; şi Panait Muşoiu (1864—1944), scriitorul socialist care a publicat „Revista ideii" între 1900 şi 1915 şi a fost cel mai statornic traducător, în „Biblioteca Revistei ideii", al atîtor opere socialiste şi umanitare, mai ales franceze ; şi Barbu Lăzăreanu (Botoşani, 1881 — Bucureşti, 1956), gazetarul neobosit de la ziarele „Adevărul" şi „Dimineaţa", care, recenzînd elogios poemul *Cartea Marei*, tradus de noi în româneşte [11], recurge la vechi amintiri, de cînd şi el — pe

[6] „Convorbiri literare", XXXI, 5 [Bucureşti, mai 1897], p. 402.

[7] *Spre lumină*, Galaţi, 1928 ; *Cîntări de luptă şi biruinţă*.

[8] II, 28 (Bucureşti, 19 mai 1896), p. 8.

[9] „Lumea nouă ştiinţifică şi literară", II, 51 (Bucureşti, 26 octombrie 1896), p. 2.

[10] În revista „Povestea vorbei", I, 6 (Bucureşti, 14 noiembrie 1896), p.7 ; reprodusă în ziarul „Tribuna poporului", I, 41 (Arad, 2—14 martie 1897), p. 194, fără indicarea traducătorului.

[11] Ada Negri, *Cartea Marei*. Poem în traducere completă, în forma originalului, cu portret, introduceri şi bibliografie italo-română, de Pimen Constantinescu. Recenzie în „Dimineaţa", 4 martie 1935, p. 1.

atunci elev la Liceul „A. T. Laurian" din urbea natală — traducea anonim, în proză, din versurile poetei italiene : *Sfidare* (*Sfida*) și *Înfrînții* (*I vinti*), publicate în „Revista ideii", în 1901, a lui Mușoiu, apoi republicate în ziarul „România muncitore", seria I : „Poeziile Adei Negri fac parte din lecturile preferate ale tinereții mele" [12]. Rectifică apoi eroarea Nataliei Prejbeanu-Platamona (referitoare la poezia *Greva*, de „un scriitor italian", care era de fapt lucrătorul-poet I. Șarvari, și nu Ada Negri). Apoi continuă : În 1906, bătrînul Nicolae Ținc întreprinsese traducerea unei părți din opera Adei Negri [13]. Poeta i se părea însă prea sălbatică (îl înspăimînta vocabularul ei de o vitalitate intensă). Venise cu un mănunchi de atare traduceri la redacția „Duminecii", revistă populară îngrijită de A. Nora [14]. Rimele și lexicul lui N. Ținc erau însă de o copleșitoare platitudine. Totuși i s-au publicat tălmăcirile *Cei mari* și *Învinșii*, în numerele pe februarie 1906 ale „Duminecii". Din lectura acestuia ne-au surprins, prin vioiciunea lor, patru versuri dintr-o poezie : *Strengarul de stradă*. Le-am reținut :

Al cocioabei-n dărîmare — Ce-o să fii cînd vei fi mare :
Mizerabil pui golaș, — Om de treabă, ori pungaș ?

Pentru acea vreme, strofa citată era notabilă, cu atît mai mult cu cît se desprindea agilă, din mulțimea de banalități desesperant de comun ritmate. Titlul italienesc al poeziei *Il birichino di strada* ne-a slujit o vreme pentru denumirea și strigarea oacheșilor mici vînzători ambulanți de ziare. Cine, în vreun „Dor și amor", întîlnește, vagabondînd anonimă, strofa pomenită — singură sau în compania altora — să știe că este a Adei Negri, în traducerea lui Nicolae Ținc.

Traducerile erau însă oricum rare și puține. Ar fi trebuit note despre poetă — mai ales că la noi numele putea foarte bine trece drept al unei romînce din familia ilustrului Costache Negri ! — și acestea, nu multe, au apărut totuși, în aceeași revistă săptămînală ilustrată „Lumea nouă" [15]. Era un lung și însuflețit articol al scriitoarei Dora Landé : *Ada Negri* (cu portret), avînd și fragmente din diferite poezii ale *Fatalităților* : *Nenorocirea*, *Fără nume*, *Copilul de stradă*, *Autopsia*, *Muma muncitoare*, *În sus*, *Nu pot*, *Du-te*, *Ai muncit ?*, *Fiți salutați*. Articolul a reapărut, peste aproape două decenii, în „Calendarul muncii", VIII (București, 1914), ca dovadă că și în preajma războiului cel mare îi mai putea încă interesa pe cititori.

O altă prezentare a volumului, semnată cu pseudonimul *Brad*, a apărut în săptămînalul „Adevărul ilustrat". Portretul poetei, în culori, avea legenda netă : „poetă socialistă italiană" [16].

---

[12] „România muncitoare", I, 14 [București, 7 aprilie 1902], p. 2, și I, 16 [21 aprilie 1902], p. 4.

[13] *Nicolae Ținc* (1846—1927 ; pseudonime : Tall ; Metall), poet minor și traducător, autor al broșurii *Poeții italieni moderni*. Conferință ținută în Focșani, Ploiești și Giurgiu. București, Tip. Universitară, 1907, p. 46—65 ; ed. II : 1921 ; Luigi Capranica, *Amorul lui Dante*, București, 1910 (Bibl. p. toți) etc., etc.

[14] „Dumineca" apărea săptămînal, de la 1 ianuarie 1905 pînă la 31 iulie 1921.

[15] „Lumea nouă științifică și literară", II, 17 [București, 3 martie 1896], p. 1—2.

[16] I, 50, sau VIII, 2451 (București, 12 februarie 1896), p. 3.

Deci, încă de la primul său volum, Ada Negri era cunoscută şi în România. Revista „Ovidiu", a macedoneanului Petru Vulcan din Constanţa (1870—1921), recomanda călduros o obscură colaboratoare : poeta Nour, „Ada Negri a Dobrogei [17]. Tot în 1898, criticul Emir (probabil Alex. Antemireanu) o comparase cu puţin înainte pe scriitoarea germană Giovanna Ambrosius cu Ada Negri, în revista „Floare albastră" a lui I. N. Constantinescu-Stans [18]. Ajunsese, într-adevăr, o mare onoare a fi comparat cu Ada Negri, la finele secolului trecut ! De asemeni, I. G. o denumeşte, peste un deceniu, *profetesa Italiei*, în revista ardeleană „Răvaşul" [19].

Adevăratul traducător serios şi conştiincios al Adei Negri a fost însă Alex. Vlahuţă, care avea afinităţi cu poeta italiană. El a publicat o serie de 16 poezii sociale, între care *Durerea* şi *Cîntec de primăvară* din *Fatalità* şi celelate 14 din *Tempesta*, întîi în revista lui Constantin Datculescu din Rîmnicul Sărat, „Gazeta săteanului" (5 octombrie 1897—20 mai 1898), iar peste vreo cinci ani, din nou în „Sămănătorul" (6 ianuarie-12 mai 1902). Unele au fost reproduse — ca poezia *Proletar* — în presa socialistă, şi anume în „România muncitoare" [20]. În afară de cele două poezii traduse anonim în proză de Barbu Lăzăreanu, în seria II a „României muncitoare" apăru şi *Cazmaua* (*Il canto della zappa*), tot în proză şi tot nesemnată [24]. Probabil va fi aparţinut tot lui Barbu Lăzăreanu.

Faptul de a le fi tradus în mod cu totul conştiincios, în versuri albe extrem de corecte — endecasilabi şi septenari nerimaţi—, de a le fi publicat în două reviste apreciate, la un oarecare interval de timp, într-un grup compact (volumele au avut cîte 61 de poezii fiecare), şi mai ales de a le fi precedat cu o notă succintă, dar edificatoare, şi apoi, în 1904, a le fi inclus în volumul său de *Poezii*—care au avut în total vreo opt ediţii înainte de 23 August 1944 — i-a adus poetei italiene un succes substanţial în presa şi publicul românesc. Pînă şi în broşura lui Vasile Loichiţă, profesor universitar originar din Banat, *Al. Vlahuţă. Cu un adaos din opera poetului*, Caransebeş, Tip. Diecezană, 1920, au fost alese cîteva poezii, între care nu lipseau *Durerea* (*Fatalità*, p. 51—52) şi *Cîntec de primăvară* (*Canto d'aprilie*, p. 52—53) [22].

Poezia *Autopsia* a fost tradusă întîi de Nicolae Ţinc, în revista „Universul literar", în 1901 [23], iar în „Revista literară" (XXI, 22, din 30 noiembrie 1901), p. 339, apăruse *Non tornare* (*Să nu te mai întorci*) din *Tempeste*, probabil prima sa traducere negriană. Peste cîţiva ani, revista lui A. Nora, „Dumineca", publica alte traduceri ale lui Nicolae Ţinc : *Cei mari* (*I grandi*) din *Tempeste* şi *Învinşii* (*I vinti*) din *Fatalità*[24]. În „Revista literară şi politică"apărea în 1907 o altă traducere de Ţinc, *Fatalitate* [25], a treia, după cele ale lui Teodor Şerbănescu şi Alexandru Vlahuţă. Tot atunci, Ţinc tipărea textul unei conferinţe : *Poeţii italieni mo-*

[17] „Ovidiu", I, 6 [Constanţa, 1 decembrie 1898], p. 81—84.

[18] I, 1 [Bucureşti, 11 octombrie 1898], p. 5—6.

[19] *Poeziile lui Vlahuţă*, în „Răvaşul", VIII, aprilie-mai 1910, p. 146.

[20] Seria I, I, 8 [Bucureşti], 24 februarie 1902.

[21] Seria II, nr. 12 [Bucureşti], 29 mai 1905.

[22] Sporadic au mai apărut şi în alte culegeri sau reviste literare româneşti. *La ţară*, de exemplu, a fost incidental reprodusă în 1943, în „Gazeta cărţilor".

[23] XIX, 40 [Bucureşti, 8 octombrie 1901]. Reprodusă peste vreo trei decenii în revista medicală „Sănătatea şi viaţa fericită", XXXII, 23—24 [Bucureşti, februarie 1933], p. 543.

[24] „Dumineca", II, 8 (Bucureşti, 19 februarie, martie 1906), p. 4.

[25] XXVIII, 2 [Bucureşti, 10 martie 1907], p. 5.

derni, citată de noi anterior, citită la Focșani, Ploiești, și Giurgiu, conferință în care Ada Negri avea magna pars : p. 46—65, cu trei poezii din *Fatalități* : *Fatalitate* (p. 47—50), *Învinșii* (p. 58—60) și *Il birichino di strada* (p. 62—64). Activitatea lui Nicolae Ținc este așadar importantă prin zelul traducătorului, deși notorietatea i se datorește, pentru perioada dintre cele două războaie, mai curînd lui Mihail Dragomirescu ; acesta a inclus în multe ediții ale poeticii și manualelor sale de limba română oda *5 mai* a lui Alessandro Manzoni.

Într-o notă din revista „Lectura", Nicolae Ținc afirmă, necontrolat, că Al. Vlahuță ar fi tradus primul din poeziile negriene — noi am văzut că au mai fost și alți traducători din *Fatalità* (ca și din *Tempeste*) — și că versiunile lui ar fi fost făcute în proză [26]. De fapt, Nicolae Ținc nu concepea decît traduceri în versuri rimate, așa cum proceda el... Noi ținem să accentuăm tocmai faptul că traducerile în versuri albe sînt în general superioare ca fidelitate, cel puțin celor cu rime banale și expresii plate à la Ținc de exemplu. Îmi aduc aminte, între alții, de Ion Bocanici — un obscur contemporan al lui Coșbuc —, care, redînd vreo două duzini de sonete petrarchești în alexandrini rimați, le-a oferit cititorilor într-un fond și o formă aproape de nerecunoscut față de originalul italian. Încercarea sa a rămas îngropată în paginile periodicelor transilvănene, autorul nereușind să strîngă „prenotările" necesare unui volum demn de numele strălucitului cîntăreț al Laurei.

În Franța, de pildă, există o adevărată tradiție referitoare la traducerea versurilor în proză — dar o proză excelentă ! — , așa cum în Germania, ele se traduc în forma originalului. Ar fi cazul ca la noi să oferim măsura originalului, cam cum se gîndea și Hasdeu, la timpul său, prin întrebuințarea versului alb.

Cel ce i-ar fi putut duce faima Adei Negri la noi a fost Octavian Goga (1881—1939), influențat de poetă în *Clăcașii* săi, de exemplu de oda *Vaticinio*, lucru mărturisit întrucîtva în broșura sa *Fragmente autobiografice* [27] : „O influență directă am resimțit-o pe urma contactului cu literatura italiană, și în special remarc o înrudire cu poezia Adei Negri, care însemnează o răscolire de frămîntări a sufletului italian, o răscolire a tuturor elementelor care reprezintă principiul de suferință și de muncă : *Tempeste* și *Fatalità*" (*Fragmente autobiografice*, București, 1932, p. 38). Din păcate, bardul de la Rășinari n-a tradus decît două poezii din Ada Negri, și acelea trecute oarecum cu vederea, deși mult superioare celorlalți traducători. Ele sînt, amîndouă, din *Fatalità* : *Sufletul* (*Anima*)[28] și *Singuri* (*Te solo*) și au apărut în revista sibiană „Luceafărul" [29] în 1906. *Sufletul* a fost inclus peste un deceniu în volumul *Ne chiamă pămîn-*

---

[26] *Ada Negri*, în „Lectura", I, 4 [București, martie 1907], p. 250—251.

[27] Din vol. *Discursuri*, București, Cartea Românească, 1942.

[28] „Luceafărul", V, 5 (Sibiu, 1 martie 1906), p. 102 ; reprodus peste un deceniu în revista „Flacăra", IV, 28 (București, 25 aprilie 1915), p. 265 ; *Ne chiamă pămîntul*, București, Sfetea, 1916. Volumul reapărut în colecția *Poezii*, București, 1924 ; în Editura „Cugetarea", 1939 ; în Biblioteca pentru toți, 1965, vol. *Cîntece fără țară*, p. 172—175 [ed. I. Dodu-Bălan] ; în *Opere*, II, 1967, p. 58—60 (ed. I. Dodu-Bălan).

[29] „Luceafărul", V, 6 [Sibiu, 15 martie 1906], p. 123.

tul, Bucureşti, Sfetea, 1916; *Singuri* a rămas să vegheze mai departe în paginile revistei.

Ambele traduceri poartă menţiunea „după Ada Negri", ceea ce de fapt ne indică încercarea de a face o traducere mai liberă. *Singuri* e nerimată, în timp ce *Sufletul* are cele zece sextine, rimate 2—5 şi 4—6, versurile 1 şi 3 rămînînd amorfe. Forma transpunerii e foarte fluentă, ca de exemplu în final, unde fraza conţine 12 versuri, în care *tainica iubire* şi în *taina sfînt-a firii* sînt complet autohtonizate, iar cele două septenare ale originalului sînt şi ele prefăcute în endecasilabi:

Dar cîtă vreme lunci vor fi în soare
Şi-un trandafir va mai trăi în fire,
Cît buzele vor cere sărutare
Şi florile vor cere stropi de rouă,
Şi cîtă vreme, tainică iubire,
Scînteia ta vei mai aprinde nouă,

Cînd crini nuntesc în razele de soare
Şi mîndri ţin alaiul strălucirii
În vifore şi în adînc de mare,
În stelele ce rîd în împrejururi,
Pierzîndu-te în taina sfînt-a firii,
Vei dăinui tu, suflete, de-a pururi.

O altă ardeleancă, Maria Cunţan (Sibiu, 1862 — Bucureşti, 1935), fiică a cîntăreţului Dimitrie Cunţan, cea mai bună poetă a Sibiului de atunci, sămănătoristă, ca Vlahuţă şi Coşbuc, autoare, între altele, a celor două nenorocoase volume apărute chiar în timpul războiului — *Din caierul vremii* (1916), publicate cu erori de tipar şi nereceptate de critica literară, a tradus numai două poezii negriene: *O, du-mă sus* (*Portami via*), din *Fatalità* [30], iar în anul următor *Răsare* (*Luce*), din *Maternità* [31]. În schimb, tînăra pe atunci profesoară Ana Niculescu-Codreanu a tradus vreo cinci lirice numai din *Tempeste*, în „Floarea darurilor" şi „Ramuri" (în „Floarea darurilor" o notiţă de Nicolae Iorga despre Ada Negri, la traducerea *Ţie, mamă*: II, 21 (19 august 1907), p. 324).

Portami via, tradusă de Maria Cunţan, a apărut în acelaşi an în revista „Junimea literară", semnată de bănăţeanul Vasile Loichiţă [32]. Poezia, fiind o chemare, oarecum pesimistă, a poetei de retragere la munte, departe de lumea rea, nu este aşadar chiar dintre cele mai caracteristice. Cei doi traducători şi-au dat silinţa să redea ceva din asprimea negriană. Cunţan rimează cele patru catrene în întregime, Loichiţă numai pe jumătate (2—4). Cunţan ar vrea să meargă „acolo sus între ciclami şi brazi", iar Loichiţă „în preajma brazilor şi-n crînguri".

Vasile Loichiţă va mai încerca, în 1930, să tălmăcească şi poezia *Îndurare* (*Pietà*) [33], o rugăciune pentru salvarea mamei, cu preţul oricărei suferinţe a poetei. Dar traducerea rămîne mediocră: „Măramă de su-

[30] „Luceafărul", V, 17—18 (Sibiu, octombrie 1906), p. 385.
[31] „Luceafărul", VI, 17 (Sibiu, 1 septembrie 1907), p. 367.
[32] „Junimea literară", III, 12 (decembrie, 1906), p. 207.
[33] „Făt-Frumos", V, 6 (Suceava, nov.-dec., 1930), p. 195.

dori se-aşterne/Pe faţa-i pală, albă./O, Doamne, cela ce purtat-ai/Sudorile durerii-n salbă" ...[34].

Sfidare (*Sfida*) e redată în proză şi de A. Gălăţeanu, în broşura *Din internaţionala gîndirii*, apărută în Editura „Pagini libere", din Ploieşti, în 1920, cu scop de propagandă socială (p. 7).

În 1926, Jac Leonard publică în revista de cultură italiană „Roma", din Bucureşti, *Mama muncitoare* (*Madre operaia*) [35]. E o odă din cele mai caracteristice ale Adei Negri, şi Leonard a ştiut să păstreze forma originalului, oferindu-ne în genere conţinutul ei, în care *Madre operaia* e cu adevărat mama care ştie să urmărească un nobil ideal cu toată puterea ei, pentru copilul său orfan. Dar greutăţile lexicului şi prozodiei apar la fiecare pas, trădîndu-i forţele neîndestulătoare faţă de scopul propus :

În văgăuna fără de lumină,
Tu studiezi, fiu de popor, purtînd
În ochi înscris-oricînd
A-nţelepciunii vorbă mult divină,

Şi-n muşchii tari ai braţelor vînjoase
Şi-n energia lor păstrezi curat
Avîntul minunat
Al neclintitei, popularei rase.

Să-ţi facă drum, muri-va ea, ferice ;
Iar corpului deodată-n drum căzut
Grăbit dă-i un sărut,
Aleargă contra lumii inamice,

Şi luptă cu cuvîntul şi în scris ;
Iar lumii învechite ce dispare,
Cu mîna ta în zare
I-arată orizonturi noi de vis.

Fii hotărît, cinstit, ne-nduplecat.
Căci în atelierul zgomotos,
Ea, mama, bucuros,
Trudita-i viaţă pentru tin' şi-a dat.

Te solo (*Numai noi*) a mai apărut în traducerea lui Octavian Lupeanu (—Melin), scriitorul blăjean (1887—1937), cunoscut conducător al gazetei „Unirea poporului" şi al Bibliotecii centrale din Blaj, în revista „România literară" (fundată de profesorul Ovidiu Hulea din Aiud) [36].

În 1931, profesoara Natalia Prejbeanu-Platamona a publicat, în buletinul „Prietenii istoriei literare" al lui Petre V. Haneş, o comunicare cu titlul cam pretenţios, de monografie : *Viaţa şi opera poetei italiene Ada Negri* [37]. Autoarea analizează începuturile poetei proletare, tratînd evi-

---

[34] Vasile Loichiţă, profesor universitar între 1924 şi 1940, era din Jebel, judeţul Timiş (n. 1881). A mai tradus încă două lirice din *Tempeste*, tot în „Junimea literară". Şi ele urmează soarta celor ale lui Tinc : se pierd în coloanele revistei, izolate pentru totdeauna.

[35] „Roma", VI, 12 (Bucureşti, decembrie, 1926), p. 4.

[36] „România literară", I, 2 (Aiud, aprilie 1930), p. 51.

[37] Bucureşti, Tipografiile române unite, 1931, p. 323—339.

dent şi despre *Fatalità*, din care traduce (în proză) : *I vinti* (*Învinşii*, p. 324—325), *Il canto della zappa* (*Cîntecul sapei*, ultimele cinci strofe — tocmai ceea ce abandonase anonimul de la „România muncitoare" din 1905) şi *Nebbie* (*Ceaţa*, p. 326—327). Dacă Natalia Prejbeanu ar fi scos şi într-o broşură separată entuziasta sa încercare, ar fi fost mai difuzată şi deci mai bine cunoscută publicului românesc [38].

În 1932, subsemnatul am început să traduc din toată opera poetei, tipărind pentru prima dată în limba noastră un volum aparte, *Il libro di Mara* (*Cartea Marei*), însoţind-o cu aparatul necesar unei cunoaşteri mai adecvate, volum menţionat de Barbu Lăzăreanu în elogioasa sa recenzie.

Sonatele *Perché?* (*De ce?*) din *Fatalità* au apărut întîi în revista „Căminul" din Focşani [39], ca şi cîteva capitole din *Cartea Marei* : *Aniversare* ; *Mîna* ; *Privirea* ; *Dialog* ; *Pămîntul* ; *Prinos de mulţumire* [40].

În 1940, Virgil Teodosiu, profesor de latină la Liceul „Petru şi Pavel" din urbea natală (n. la Ploieşti în 1892), a publicat cea mai răspîndită poezie a Adei Negri : *Nevicata* (*Ninsoare*), tot în „Gazeta cărţilor" [41], revista lui Dimitrie Munteanu-Rîmnic : două pagini mari. În sfîrşit, o altă traducere, rimată, aparţine subsemnatului, apărută în revista „România literară" [42].

Într-adevăr, în traducere integrală sau mutilată, *Ninsoare* a pătruns prin textul său original. Ea a fost reprodusă prima dată de Veturia A. Popovici şi Ioan V. Pătrăşcanu în *Manual de limba italiană* pentru anul II de studiu [43]. După aceea, a trecut în cărţile doctorului Pompiliu Robescu, *Manual de limba italiană* pentru anul I de studiu [44] şi *Manual de limba italiană* pentru anul I al şcolilor superioare de comerţ [45].

Mai tîrziu, ea a figurat şi în bunele manuale ale lui Enzo Loreti, *Curs complet de limba italiană* [46], sau *La lingua italiana* [47]. Poezia, împreună cu *Ceaţa* (*Nebbie*), tot din *Fatalità*, a fost pusă pe note de ilustrul compozitor Ottorino Respighi, atingînd „o perfectă fuziune între formă şi conţinut, între caracterul modern al expresiei şi compoziţia tradiţională pe care trebuie s-o păstreze orice formă de cîntec", după cum afirmă muzicologul S. A. Luciani [48]. O redăm în traducerea noastră :

Peste cîmpuri şi pe stradă,
Liniştita şi uşoară,
Învîrtindu-se, zăpada
Lin coboară.

Albul fulg zglobiu dansează
Prin văzduhul nesfîrşit ;
Apoi pe pămînt se-aşază
Obosit.

---

[38] Născută în Şerloieşti (Argeş) în 1897.

[39] *Sonete*, I, II, în „Căminul", VIII, 2 (Focşani, februarie 1932), p. 2, şi apoi sub titlul *De ce?*, în „Tinerimea română", LIX, 9—10 (Bucureşti, mai-iunie 1941), p. 168—169.

[40] „Căminul", VIII, 4—5 (Focşani, aprilie-mai 1932), p. 2.

[41] „Gazeta cărţilor", IX, 13—14 (Ploieşti, februarie 1940), p. 2. Repetată după alţi doi ani : XI, 9—12 (Bucureşti, martie-aprilie 1942), p. 2.

[42] I, 52 (Bucureşti, 7 aprilie 1940), p. 5.

[43] Bucureşti, Cartea Românească, 1925, p. 18.

[44] Craiova, Ramuri, 1927, p. 155—156.

[45] Piteşti, Artistica, 1931, p. : 131—132.

[46] Bucarest, Edizione dell'Istituto di Cultura Italiana în Romania (1938), p. 31.

[47] Edizione romena, volume primo, Bucarest, I.C.I.R., 1939, p. 14 ; Edizione terze. Edizione romena definitiva. Volume primo (1940), p. 15.

[48] *Belfagor di Ottorino Respighi*. Milano, caddee, 1923, p. 16.

Doarme-n mii de nemişcate
Forme, neaua pe cămine,
Pe morminte, pe palate
Şi-n grădine.

Pretutindenea e pace:
În uitare cufundată,
Fără grijă, lumea toată
Astăzi tace.

Dar în liniştea deplină
Amintirea-n suflet creşte
Şi la o iubire lină
Se gîndeşte [49].

În 1940 au apărut: *Mama lucrătoare* (*Madre operaia*), în „Gazeta Sibiului" [50] şi în „Tinerimea română" din Bucureşti [51]; după 23 August 1944, în ziarul „Curierul" din Sibiu (1945 — 1946): *Fatalitate* (*Fatalità*)[52], *Fără nume* (*Senza nome*)[53] şi *Sărut păgîn* (*Bacio pagano*)[54], iar în revista „Provincia" din Turnu-Severin, din 1947: *Sînt geloasă pe tine* (*Sono gelosa di te*) şi *Fata din popor* (*Popolana*) [55].

Subsemnatul, traducînd jumătate din poeziile cuprinse în *Fatalità* şi adăugîndu-le o introducere ştiinţifică, voi încerca să le public în volum.

Studiul de faţă are tocmai menirea de a face istoricul problemei, spre a da un nou imbold cercetării operei literare a unei mare scriitoare italiene.

---

[49] *Ninsoare*, în „România literară", I, 52 (Bucureşti, 7 aprilie 1940), p. 5.
[50] VII, 41 (Sibiu, 4 octombrie 1940), p. 2.
[51] LIX, 1—2 (Bucureşti, sept.-oct. 1940), p. 8—9.
[52] III, 21 (Sibiu, 8 noiembrie 1945), p. 2.
[53] III, 24 (Sibiu, 29 noiembrie 1945), p. 2.
[54] IV, 45 (Sibiu, 1 august 1946), p. 2.
[55] IV, 45 (Turnu-Severin, mai 1947), p. 9.

ȘT. O. IOSIF INEDIT

ION STOICA

La șapte ani de la deschiderea sa, Biblioteca Fundației Universitare, în a cărei primă echipă figuraseră G. Dem. Teodorescu, ca director, și C. Rădulescu-Motru, ca bibliotecar, avea printre slujbași pe Șt. O. Iosif, poetul delicat și chinuit. Custodia sa, prelungită 11 ani, între colecțiile bibliotecii care se înfiripa din puține subvenții și din multe donații n-a fost pentru poet un prilej de satisfacții.

În atmosfera cam rigidă pe care o imprimase în instituție Tzigara-Samurcaș, directorul de o jumătate de veac al Fundației, tăcutul Iosif trăia într-o permanentă rezervă, oferind cărți cu bunăvoință puținilor solicitanți ai bibliotecii ori citind pentru sine „Deutsche Rundschau", gazeta sa preferată. Sensibilitatea poetului, sănătatea sa șubredă, nevoia de timp pentru lucrările proprii și necazurile familiale se împăcau greu cu pretențiile directorului. Oscilînd între resemnare și răzvrătire, ambele atitudini interioare însă, Șt. O. Iosif a rămas custode între 7 decembrie 1902 și 29 aprilie 1913. În arhivele actualei Biblioteci centrale universitare din București s-au păstrat mărturii prețioase ale trecerii poetului, care precizează documentar momente din cei 11 ani din viața sa. S-au păstrat situații statistice întocmite de poet, note de plată, cererea sa de încadrare, actul de demisie și mai multe din scrisorile pe care le-a adresat lui Al. Tzigara-Samurcaș. Cu convingerea că ajutăm astfel viitoarele exegeze, publicăm cîteva din aceste documente. *

Domnule Director,

Subsemnatul, student al Facultății de Filozofie și Litere din București, vă rog respectuos a-mi acorda un loc de custode la Biblioteca Fundațiunei Universitare Carol I.

Primiți, vă rog, Domnule Director, asigurarea devotamentului și considerațiunii mele,

București, 7 decembrie 1902

St. O. Iosif
Str. Sălcuții 11

---

* Cererea de încadrare ca și scrisoarea din 1913 au mai apărut în numărul din aprilie 1968 al revistei „Astra", dar le republicăm pentru a oglindi mai complet cei 11 ani de custodie, așa cum apar din documentele păstrate în arhiva Bibliotecii centrale universitare din București.

Domniei-Sale

Domnului Director al Fundațiunei Universitare Carol I-iu.

București

Arhiva B.C.U. București, dosar 17, f. 214.

★

București, 7 decembrie 1902
Se aprobă,
Rector

C. Dimitrescu-Iași

Domnule Rector,

În locul vacant de al treilea custode al Bibliotecei, îmi permit a supune înaltei D. V. aprobări candidatura d-lui Ștefan Iosif.

Dl. Iosif întrunește condițiunile prevăzute în Regulamentul Fundațiunei și pe baza lucrărilor sale literare de o netăgăduită valoare merita, cred, să i se încredințeze această funcțiune, oferindu-i-se astfel o încurajare în direcțiunea lucrărilor sale.

Primiți, vă rog, D-le Rector, asigurarea distinsului meu respect.

Al. Tzigara-Samurcaș

Arhiva B.C.U. București, dosar 17, f. 213.

★

Adresa mea este: St. O. I.
Mănăstirea *Putna*

Stimate domnule Tzigara,

Mai tîrziu țin să vă mulțumesc pentru recomandația ce mi-ați dat-o la d. Romulus Voinescu, care mi-a fost de mare folos.

După un pelerinaj de 3 zile la diferite monumente istorice cari îmi erau în drum, deseară cred să mă stabilesc în Putna.

V-aș fi recunoscător, dacă binevoiți a lua dispoziții ca să mi se trimeată restul de 12 fr. din leafa mea pe Maiu; cred că d. intendent a fost — după cum l-am rugat — la Banca Poporului ca sa-mi achite polița de 50 f. Termenul era pentru ziua de 14 Maiu.

Alăturat vă trimit și chitanța.

Mulțumindu-vă încă odată din toată inima pentru aceste cîte-va zile de libertate, pe care cred că le voi întrebuința cît se poate de bine, — vă salut cu tot respectul

al D-voastră
St. O. Iosif

Hadikfalva, 12 Maiu 1904

Arhiva B.C.U. București, dosar 22, f. 82.

15 Septembrie 908
Se aprobă
Rector
C. Dimitrescu-Iași

Domnule Bibliotecar,

Avînd a termina o lucrare pentru Ministerul de Culte și Instrucțiuni Publice, vă rog să binevoiți a-mi acorda un concediu de la 15 Sept. c. pînă la 1 Noembrie c.

Colegul meu d. dr. M. Hârsu se oferă a mă suplini, astfel ca Instituția sa nu sufere întru nimic în tot timpul lipsei mele.

Primiți, vă rog, Domnule Bibliotecar, încredințarea deosebitei mele stime.

București, 11 Sept. 1908

St. O. Iosif
Custode la Biblioteca
Fundațiunei Universitare Carol I

D-Sale

Domnului Bibliotecar al Fundațiunei Universitare Carol I-iu

Arhiva B.C.U. București, dosar 34, f. 208.

★

Stimate Domnule Tzigara,

Vin să vă fac o mare rugăminte:

Cred că Biblioteca Fundației nu va suferi nici un inconvenient dacă ați binevoi să-mi prelungiți congediu cu 15 zile.

M-am înțeles cu d. dr. Hârsu și i-am scris astăzi din nou, în aceleași condiții.

Fac apel la bunăvoința și mărinimia ce mi-ați arătat-o întotdeauna, și rămîn al D-voastră

devotat și recunoscător
St. O. Iosif

București, 19 Octomvrie 1908.

Arhiva B.C.U. București, dosar 34, f. 206.

★

28 ianuarie 1911

Se aprobă un congediu de 20 zile, deoarece suplinitorul propus este tot un funcționar al Fundației și de fapt serviciul se va resimți de o lipsă prea lungă.

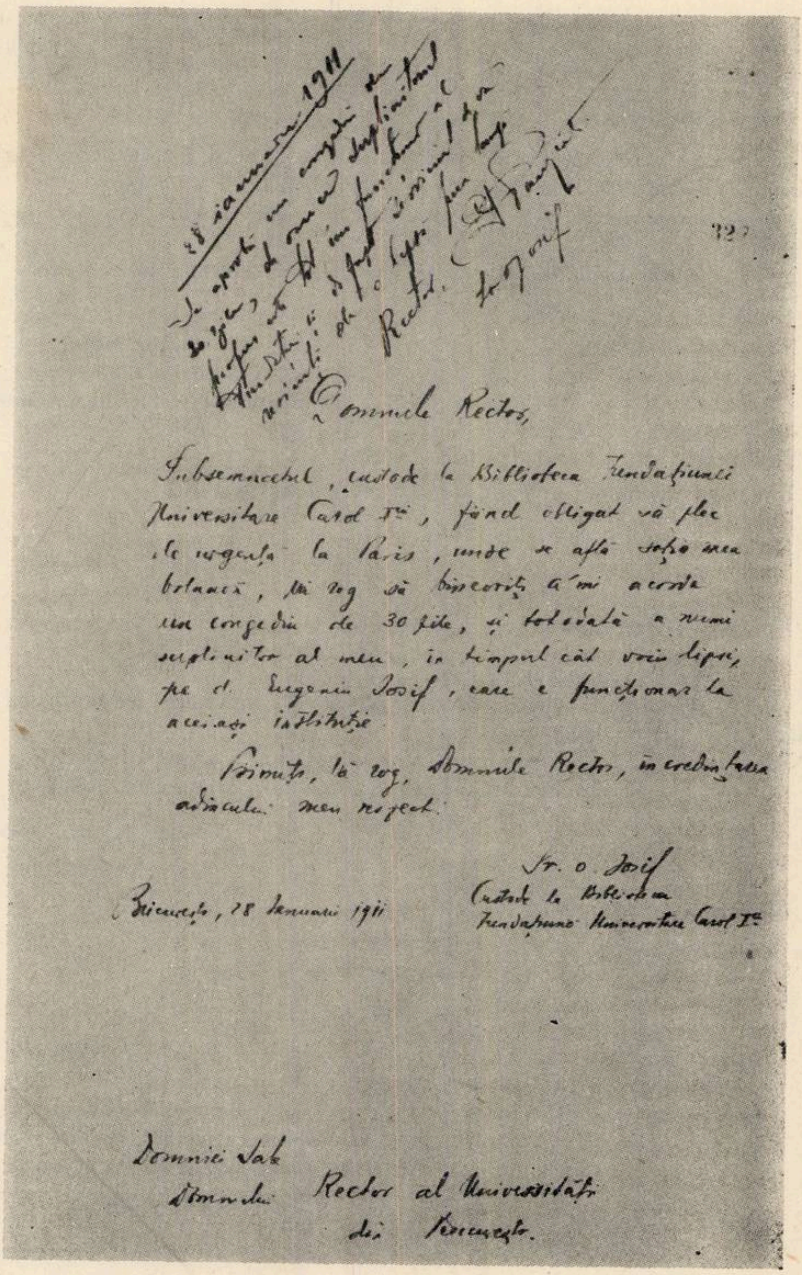
Rector,

Domnule Rector,

Subsemnatul, custode la Biblioteca Fundațiunei Universitare Carol I-iu, fiind obligat să plec de urgență la Paris, unde se află soția mea bolnavă, vă rog să binevoiți a-mi acorda un

28 ianuarie 1911

Se aprobă un congediu de 30 zile, de onorare suplinitorul profesorului [illegible] în funcțiunea [illegible] de [illegible] Rector. [illegible]



Domnule Rector,

Subsemnatul, custode la Biblioteca Fundațiunei Universitare Carol Iu, fiind obligat să plec de urgență la Paris, unde se află soția mea bolnavă, îți rog să binevoiți a mi acorda un congediu de 30 zile, și totodată a numi suplinitor al meu, în timpul cât voiu lipsi, pe d. Eugeniu Josif, care e funcționar la aceiași instituție.

Primiți, la rog, Domnule Rector, încredințarea adâncului meu respect.

Bucureşti, 28 Ianuarie 1911

Dr. O. Josif
Custode la Biblioteca
Fundațiunei Universitare Carol Iu

Domnici Sale
Domnului Rector al Universității
din Bucureşti.

congediu de 30 zile, și totodată a numi suplinitor al meu, în timpul cît voiu lipsi, pe d. Eugeniu Iosif, care e funcționar la aceiași instituție.

Primiți, vă rog, Domnule Rector, încredințarea adîncului meu respect.

St. O. Iosif
Custode la Biblioteca
Fundațiunei Universitare
Carol I-iu

București, 28 ianuarie 1911

Domniei-Sale

Domnului Rector al Universității din București

Arhiva B.C.U. București, dosar 39, f. 327.

★

Stimate Domnule Tzigara,

Mi-ați făgăduit formal congediu ilimitat pentru ca să-mi pot vedea de lucrările mele literare. Acum însă văd că v-ați schimbat gîndurile. Sînt silit prin urmare să rup cu o situație penibilă și cu desăvîrșire insuportabilă. Va rog deci să-mi primiți irevocabil demisia din funcția de custode la Biblioteca Fundațiunii. Am fost prea de multe ori așa de adînc umilit și nedreptățit în așa de multe rînduri, încît ar fi o lipsă de demnitate din partea mea să mai urmez pe calea aceasta...

St. O. Iosif

București, 29 Prier 1913.

Arhiva B.C.U. București, dosar 48, f. 769.

★

Domnule Rector,

Vă rog să binevoiți a mă considera demisionat din slujba de custode la Biblioteca Fundațiunei Universitare Carol I-iu.

Primiți, vă rog, Domnule Rector, încredințarea deosebitei mele considerațiuni.

St. O. Iosif

București, 29 Prier 1913.

Domniei-Sale

Domnului Rector al Universității din București

Arhiva B.C.U. București, dosar 48, f. 770.

MARIN BUCUR, PAUL CORNEA, RODICA FLOREA, STANCU ILIN, GEORGE MUNTEAN, TEODOR VÂRGOLICI,

Reviste literare românești în secolul al XIX-lea. Contribuții monografice, Ed. Minerva, 1970

La 1840 „Dacia literară" punea bazele literaturii naționale românești : prin îndrumarea programatică a eforturilor creatorilor spre realizarea unor scrieri originale, dar și prin larga angajare a literaturii în lupta antifeudală, socială și națională, ce se declanșa. „Dacia literară" suprimată la cel de-al 3-lea număr, este continuată — după o sumă de alte proiecte și încercări neizbutite — de „Propășirea". Revista, de orientare identică, dar cu mai lungă — relativ, evident, decît predecesoarea ei — apariție, a avut posibilitatea unei mai întinse influențe în planul literar. A urmat, cu o orientare asemănătoare, „România literară". Absența ei din șirul monografiilor de reviste prezentate nu este însă de natură a știrbi grav peisajul de ansamblu al epocii, descrierea atmosferei literare a vremii, pe care o slujiserà deja monografiile „Daciei literare" și „Propășirii". Peste șase ani va apărea „Revista română" și peste alți șase, „Convorbiri literare". Peisajul literar în care se nasc aceste două reviste este schimbat. Dezvoltarea societății românești în spiritul național și al democrației burgheze e aproape încheiată. Evoluția artei și literaturii de la faza „Dacia literară" și „Propășirea" se impunea. Persistența în vechile șabloane, plîngerile decăderii prezentului, pozele poetice tragice rămîneau în afara literarului, reprezentau o decădere, prin uzură și noncorespondență la necesitățile momentului, a literaturii. Se impunea asigurarea unei continuități reale și viabile a'48-ului literar. În aceste condiții, a apărut, la 1861, „Revista română". „Revista" a vrut să fie eclectică și obiectivă ; n-a vrut să dărîme, ci să continue, și astfel să asigure progresul necesar al literaturii. Obișnuit (nu ! nu cultivăm paradoxul) evoluția, progresul se realizează însă dărîmînd și, apoi, echilibrînd. E ceea ce a avut intuiția mentorul Junimii și al „Convorbirilor". De pe pozițiile esteticului, ale „artei pentru artă", va declanșa război pseudoliteraturii. De pe aceste poziții, „Convorbirile" reușesc să dea un nou impuls literaturii române ; și astfel dacă aproape tot ce s-a publicat în revistele anterioare lor aparține istoriei literare, din „Convorbiri" — pe lîngă antologia istorică a momentului și pulsației vii a scrisului de atunci, pe care o reprezintă paginile lor — se pot salva și opere ce aparțin cu adevărat literaturii, de valoare estetică indiscutabilă, dincolo de circumstanța conjuncturală a momentului. Peste două decenii „Convorbirile" încep și ele să îmbătrînească. Poziția lor nu mai reprezintă cerința de maximă actualitate. Acum, că literatura fusese restabilită în drepturile ei legitime, legea progresului impunea o reacție nouă. Și, pentru prima dată la sfîrșitul acestui secol — inaugurînd astfel o largă mișcare, multiplu și divers nuanțată în secolul următor — reacția devine bipolară, se orientează din două direcții contrarii : una se declanșează de pe pozițiile „tendinței" în artă („Contemporanul"), cealaltă — tot de pe pozițiile

artei, dar ale împrospătării vechilor forme şi modele artistice („Literatorul"). Desigur, volumul în discuţie nu şi-a propus să fie o istorie a presei literare româneşti, ci să prezinte numai cîteva capitole din aceasta. Rămîne totuşi regretabilă absenţa unui capitol despre „Contemporanul", care lasă descoperită o parte esenţială din întregul peisajului literar al vremii. Din contextul mult diversificat al presei ultimului deceniu al secolului se mai reţin revistele „Viaţa" şi „Vatra".

Astfel, volumul *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea* reface, printr-o suită de monografii de reviste, solicitînd, pe parcurs, o contribuţie mai mare sau mai mică din partea cititorului, reface deci, în liniile ei esenţiale, istoria literară a secolului XIX, pe reviste (nu pe autori). Pentru utilitatea unei asemenea întreprinderi nu mai trebuie să pledăm, demonstraţia pe care coordonatorul lucrării, Paul Cornea, o face în capitolul introductiv fiind îndeajuns de convingătoare.

Din acest capitol iniţial am reţinut două idei principale. Prima era tocmai aceasta, a istoriei presei literare — faţetă de mare utilitate a istoriei literaturii. Şi, am văzut, din acest punct de vedere, cartea este, în ansamblu, o reuşită şi utilă contribuţie de istoriografie literară. Cea de-a doua se referea la „ceea ce am urmărit" a realiza, adică, altfel spus, la metoda de lucru ; din acest punct de vedere, cartea însumează un număr de monografii de reviste în realizarea cărora „ne-a preocupat mai mult *înregistrarea de fapte şi desprinderea de semnificaţii* decît analiza critică" (*subl. ns., D. T.* p. 11).

Ca în cazul oricărei lucrări colective, dincolo de liniile mari, directoare, de concepţie, ale întregului, îşi face loc, în fiecare capitol, personalitatea fiecărui autor. Lucrurile sînt, desigur, normale. La fel de normală, deşi situaţia nu e la fel de uşor de acceptat, este şi ştirbirea în unele capitole, în mai mare sau mai mică măsură, a concepţiei de bază, generală. S-a pus accentul pe fapte, pe descriere, înlăturîndu-se analiza critică, dar nu şi ceea ce înseamnă aceste fapte, ni s-a spus înainte. Pentru cum trebuia să se concretizeze practic aceasta, elocvent este capitolul semnat de coordonatorul însuşi despre „Propăşirea" : fapte, toate faptele ce au legătură cu revista, începînd de la „preliminariile" ei, viaţa ei propriu-zisă, continuînd cu sistematica analiză a programului şi a cuprinsului ei ; dar şi „ideile" ce se desprind din aceste fapte, rolul, rostul, locul acestei reviste în istoria noastră literară. Despre „Convorbiri literare" (1867— 1894), o revistă care oferă un bagaj impunător de fapte, Rodica Florea realizează un capitol în care grija pentru descripţie, enumerarea aproape exhaustivă a faptelor se îmbină însă cu detaşarea necesară în faţa fenomenului, cu punctul de vedere istoric sau estetic din perspectiva căruia se valorifică ele, sistematizîndu-se şi evidenţiindu-se sensurile pentru istoria noastră literară. În schimb, supus parcă de mulţimea datelor despre subiectul său— nu numai cele oferite de revistă în sine, dar şi de toţi istoricii literari ce şi-au exprimat opinia despre ea — autorul capitolului *Dacia literară* (G. Muntean) nu reuşeşte a obţine din acestea prezentarea clară a condiţiilor epocii, a spiritului nou adus de „Dacia literara" în acest context, a însuşi rolului ei major în literatura românească. Autorul capitolului despre „Revista română" (S. Ilin) mărturiseşte chiar existenţa unui sentiment de insatisfacţie" (p. 157) după cercetarea revistei. E drept că „Revista română" nu e la fel de palpitantă ca revistele de polemică. Dar, oricum, istoricului literar nu i s-ar motiva asemenea sentiment dacă, cercetînd-o, înţelege şi desprinde exact poziţia, rolul ei, dorit şi real, din epocă. Urmărită din acest punct de vedere, „Revista română" poate trezi un interes major, dar capitolul consacrat ei rămăsese şi el prea servil descrierii faptelor ca atare, nereuşind valorificarea lor din perspectiva semnificaţiei pe care o poartă.

Organizarea, economia prezentării şi descrierii materialului se realizează şi ea diferit la diverşi autori. Majoritatea capitolelor (*Propăşirea, Convorbiri literare, România literară, Viaţa* şi *Vatra*) sistematizează faptele în funcţie de ideile, de valorile pe care o porţiune sau alta a materialului le poate oferi. Altele (*Literatorul* — Marin Bucur) prezintă datele din cadrul fiecărui subcapitol — poezie, proză, dramaturgie etc. — într-o ordine aproximativ cronologică ;

fără a impieta în mod deosebit asupra concluziilor ce reies din acestea, asemenea mod de organizare îngreuiază şi dezmembrează însă, într-o bună măsură, urmărirea a ceea ce a însemnat „Literatorul" în literatura română.

Pe ansamblul lucrării, informarea este completă, de cele mai multe ori exhaustivă. Uneori am avut poate impresia că se depăşeşte chiar necesarul informaţiei pentru subiectul dat — revista literară respectivă. Ni s-a părut, de exemplu, că s-a vorbit într-un loc (p. 126—127) prea mult de activitatea de istoric a lui Odobescu, fără legătură *directă* cu descrierea „Revistei române". Sau : ni s-a părut prea detaliată în contextul descrierii „Convorbirilor literare" *rememorarea, de pe poziţiile apărării, a procesului intentat odinioară Junimii* (p. 164—169) etc. Pe de altă parte, cum perfecţiunea absolută nu există, am înregistrat şi unele, mai importante sau mai puţin, completări ce s-ar putea aduce, ici şi colo : e drept că interesanţi pentru istoria teatrului şi literaturii noastre au fost, din direcţia de la 1840 a teatrului moldovenesc, Alecsandri, Kogălniceanu şi Negruzzi — „triumviratul directorial" (p. 33); dar într-o lucrare ca aceasta adevărul istoric merită să fie respectat cu scrupulozitate : au fost numiţi 4 directori şi, chiar dacă cel de-al patrulea — căminarul Petru Cîmpeanu — n-a însemnat nimic efectiv pentru istoria noastră literară, existenţa lui ar fi trebuit măcar în treacăt amintită. Cînd citäm pe memorialiştii epocii (p. 130), cel puţin Alecsandri şi Bolintineanu merită un loc pe listă. Iacob Negruzzi însuşi (p. 198) şi-a privit critic retrospectiv faza poeziei erotice, declarînd-o încheiată. Publicînd scrierile lui Iancu Alecsandri — bolnav de cancer — „Convorbirile" făceau operă caritabilă, nu literară (p. 207). Atitudinea lui Vasile Alecsandri faţă de „Convorbiri" şi de Junimea e progresivă şi semnificativă : de la detaşare şi împărţirea colaborării cu alte reviste la preferinţa pentru „Convorbiri" şi apoi la aderarea totală etc., etc. Mai demn de luat în seamă ni se pare însă altceva. E vorba de situaţia trimiterilor. În mai toate capitolele trimiterile se fac cu mare scrupulozitate. Dar în capitolul *Dacia literară* situaţia apare neaşteptată : majoritatea trimiterilor la citaţiile „despre..." (şi, am mai observat, acestea sînt foarte abundente) se fac vag, imprecis, numai cu indicaţia sumară a autorului, uneori şi a titlului lucrării, *alteori nici atît chiar. Ni se pare, spre exemplu, neloaial a spune* : „Cei mai mulţi [istorici literari] însă au intuit fără greş adevăratul suport"al suprimării „Daciei literare", „anume agresivitatea unora din comentariile redactorului răspunzător pe marginea cărţii lui D. A. Demidoff", a recopia apoi şi scrisoarea lui Kogălniceanu cu amănuntul revelator al aprobării ce i s-a dat de a continua revista, toate acestea fără a pomeni însă pe acela care le-a pus prima oară în circulaţie şi locul de unde cercetătorul nostru şi le-a însuşit.

Bineînţeles, nu vom subscrie tuturor interpretărilor — atîtea cîte sînt — şi afirmaţiilor *din carte. Spicuim, iarăşi, la întîmplare. Nu credem, spre exemplu, că „semnificaţia apelului* lui Kogălniceanu [împotriva traducerilor şi imitaţiilor în literatură] se explică numai prin mimetismul unora dintre reprezentanţii claselor de sus gata să preia, fără discernămînt, toate modelele streinătăţii [...] şi să refuze [...] dreptul la existenţă al culturii în limba naţională" (p. 20). După cum, ceea ce ni se pare că în primul rînd este notabil în studiul lui Odobescu despre Văcăreşti este poziţia obiectivă, ştiinţifică, a autorului faţă de subiectul său, ceea ce era rar în acea epocă de patimi şi erupţii (p. 142—143). Iarăşi : ţinta criticii lui Caragiale nu e întregul sistem politic al vremii, ci, într-adevăr, aşa cum Maiorescu arătase, mai ales liberalismul degenerat în frazeologie şi chiverniseală (p. 194). Nu e oare un mic amănunt concludent şi faptul că în ciornele lui Caragiale Conu Leonida a evoluat de la satira spaimei de revoluţie a conservatorului la satira spaimei de reacţiune?). Şi oare putem întreba : „Eminescu şi Macedonski ! Care e mai vinovat?" (p. 268). Că „Literatorul" şi Macedonski poetul aparţin cu un rol şi valoare certă istoriei noastre literare, indiferent de caracterul şi atitudinea omului Macedonski şi indiferent de opiniile pătimaşe ale contemporanilor e în afara discuţiei. „Literatorul" a însemnat la vremea sa o acţiune necesară de dărîmare, de înnoire, precum la vremea lor fuseseră „Convorbirile". Dar faţă de Maiorescu (olimpianul !), care a avut conştiinţa necesităţii istorice, care, în general, s-a menţinut, de pe poziţia fermă a unor principii, în obiectivitate şi

imparțialitate, Macedonski a fost de un subiectivism feroce, de o lipsă de detașare și conștiință penibile, pîngărindu-și țelul și misiunea. Și chiar dacă a plătit, prin oprobriul contemporanilor și al urmașilor, în procesul omenesc — cine-i vinovat? — nu-i putem totuși acorda circumstanțe atenuante. Cu atît mai mult cu cît, repetăm, pentru judecarea procesului de istorie literară important nu e acest lucru. ș.a.m.d.

Majoritatea observațiilor făcute rămîn, oricum, marginalii. În ansamblu, cartea este ceea ce ar fi trebuit să fie : o bună culegere de capitole pentru o istorie a presei literare românești și, prin aceasta, de bune capitole de istorie a literaturii române în secolul al XIX-lea.

Despina Tomescu

DOUĂ MONOGRAFII DEDICATE LUI C. A. ROSETTI *

Reintrarea lui C. A. Rosetti în circuit istorico-literar și istoric se datorește în vremea din urmă lui G. Călinescu, care-l tratează ca *scriitor*; chiar mai înainte Nicolae Iorga îl considerase „o întrupare a geniului națiunii". Dar atît Nicolae Iorga cît și G. Călinescu n-au făcut decît să semnaleze activitatea unei mari personalități și să șteargă de pe numele său praful nedrept al uitării. Atacat de Eminescu sau ridiculizat ca stilist de Caragiale, lui C. A. Rosetti i se schițase un fals portret în posteritate. Pentru retușarea sau pentru crearea unui portret real era nevoie, la un secol și ceva de la revoluția pașoptistă, de o lucrare mai adîncită, răscolitoare chiar, de o cercetare documentară amplă. Dar chiar mai mult, era nevoie de o colaborare între istorici și istorici literari care să exploreze pînă la epuizare opera politică și literară a acestui mare spirit al pașoptismului „ardent". Studiile și articolele unui istoric ca Vasile Maciu, ale unui filozof ca Radu Pantazi, documentele publicate de Elena Piru și Paul Cornea, capitolul din tratatul de *Istoria României* au contribuit, de asemenea, la desțelenirea terenului. Cele două monografii de care ne ocupăm aduc, în acest context, ceva mai mult și pot fi considerate drept opere fundamentale, impunînd convingerea că tot ce se va scrie de acum încolo va trebui să țină seama și să pornească de la acest stadiu.

Lucrarea lui Marin Bucur a format obiectul unei teze de doctorat, una din cele mai ample susținute în ultima vreme. Autorul, istoric literar cu vocația culturii, știe să facă lizibile și chiar să interpreteze într-o sinteză originală materiale de arhivă atît de disparate și chiar atît de mărunte. Marin Bucur n-a ocolit micul document care i-a oferit cel puțin sugestii identice sau măcar o tentație cromatică. De la corespondența măruntă, încă neinventariată, a bibliotecilor noastre pînă la arhivele bibliotecilor franceze, de la cercetarea presei minore a epocii pînă la marile ziare, de la micile implicații pînă la studiile monografice, autorul a folosit totul pentru reconstituirea epocii lui C. A. Rosetti, prezentîndu-și „personajul" într-un permanent context.

Expunerea activității lui C. A. Rosetti e cronologică, dar fiecare articulație biografică are dominanta ei: originea familiei și mică biografie („Intrarea în rîndurile *patentarilor*"), debutul ca poet („Poetul *ceasurilor de mulțumire*"), exilul („Exil și căutare"), notele intime („Un jurnal literar modern")etc. Marin Bucur adoptă, mai ales în aceste capitole biografice (nu biografiste), un stil metaforic-narativ, dezvăluindu-ne o structură de prozator. Astfel „familia Rosetti devenise un codru nepătruns" (p. 7); „Ca și Matei Caragiale, Vintilă C. A. Rosetti deschidea tuneluri în istoria Moldovei și a Munteniei, pentru a-și cere dreptul de onoare în sînul aristocrației" (p. 10); „Fire rebelă, aventurieră, zgomotoasă, pătimașă, nestăpînită de nimeni, C. A. Rosetti intrase în legendă. Pe Calea Mogoșoaiei fusese văzut călare de-a-ndăratele pe saca, cu pletele în vînt" (p. 12) etc.

---

* Marin Bucur, *C. A. Rosetti*, col. „Universitas", Ed. Minerva; Vasile Netea, *C. A. Rosetti*, Editura științifică.

Pe Marin Bucur îl interesează în primul rînd activităţile literare şi culturale rosettiene şi numai în măsura creării unui context cele politice. Chiar concluziile la care ajunge autorul sînt semnificative în acest sens. C. A. Rosetti a fost un temperament poetic şi în literatură, şi în gazetărie, şi în politică. El şi-a transferat disponibilităţile lirice, eşuate, din poezie în restul biografiei. Cariera revoluţionară şi apostolatul politic, ne spune undeva exegetul său, i-au modificat configuraţia spirituală a tinereţii, i-au acoperit debutul cu un strat care ulterior a fost greu să se ridice. Liric sentimental şi intimist, „degajat de moda poeziei de alcov", C. A. Rosetti apare în această monografie ca un poet de tip occidental, depăşind pe Conachi şi pe Văcăreşti. În opera sa poetică „dispar improvizaţiile de cerdac", prin el „poezia noastră este auzită muzical, sînt studiate stările sufleteşti cu o ştiinţă rafinată a distribuirilor". Acest comentariu, neraportat la contextul în care este inserat, ar duce la exagerări. Fără să fie un *mare* poet, C. A. Rosetti este, după Marin Bucur, faţă de ce se făcuse în poezia noastră pînă la el, un *alt fel* de poet. Adăugăm la aceasta faptul că romanţa şi sentimentalismul său au avut neşansa să fie urmate de sentimentalismul de geniu eminescian. De altfel, Marin Bucur vorbeşte *mai mult* de *poetul* C. A. Rosetti decît de poezia sa. Dacă ar fi imprimat cu mai multă acuitate această idee, capitolul ar putea fi socotit o exegeză definitivă. Pe plan istorico-literar, poezia lui C. A. Rosetti rămîne o creaţie a unui moment, a unei conjuncturi biografice. Sîntem de acord cu autorul că într-un istoric al romanţei româneşti, în accepţia cea mai intelectuală a noţiunii, ca să ajungem la producţiile contemporane, trebuie să începem cu C. A. Rosetti, la care tonurile şi modurile se depărtează de cîntecul oriental şi se apropie de lied.

A doua contribuţie de istorie literară din această monografie este analiza critică a *notelor intime*, considerate ca primul „*Jurnal literar modern*" al literaturii române, un fel de „proces-verbal al propriei sale conştiinţe". Credem că această operă postumă, „caldă şi sentimentală ca o epistolă", ar putea fi reeditată azi cu succes alături de o selecţie din articolele politice ale revoluţionarului. Dar marea operă rosettiană este considerat ziarul „Românul", a cărui constelaţie este analizată judicios; un capitol special se ocupă de *literatura* din paginile „Românului". Pînă azi, lucrarea de faţă constituie singura monografie a ziarului. Secţiunea dedicată polemicii dintre „Timpul" şi „Românul" reabilitează mai ales caracterul acestui mare romantic, generos şi vizionar, care nu răspunde atacurilor conservatoare şi care-l elogiază pe Eminescu în momentul cel mai tragic al vieţii sale.

Dacă posturile literare ale monografiei se pot număra pe degete (poezia, jurnalul, *ziarul* „Românul"), materia cărţii, ocupîndu-se în mod necesar de activităţile politice şi culturale ale „personajului", e mult mai vastă. Originalitatea autorului constă în faptul că a prezentat toată activitatea politică şi publicistică a revoluţionarului prin această structură lirică, poetică, sentimentală. Entuziasmul politic al lui C. A. Rosetti, dus pînă la delir, e al unui *poet*, dar nu al unui poet ratat. Se spune adesea că marii critici trebuie să fie nişte scriitori raţaţi. Critic al vieţii sociale, omul politic trebuie să fie un mare sensibil, nu un administrator de idei, el trebuie să-şi conserve o structură de revoluţionar şi o asemenea structură nu i-o putea oferi, în toate cazurile şi în cazul lui C. A. Rosetti, decît poezia. Acesta este laitmotivul cărţii lui Marin Bucur.

Monografia lui Vasile Netea abordează acelaşi subiect, privit însă din alt punct de vedere. Vasile Netea s-a consacrat studierii istoriei Transilvaniei. Lucrările sale dedicate lui George Bariţiu, Ilarie Chendi, Miron Pompiliu, Octavian Goga etc. l-au impus totodată şi ca istoric literar, nedetaşîndu-l de sectorul de studii predilect. Prin *C. A. Rosetti*, Vasile Netea abordează un aspect al paşoptismului românesc, pornind de la o idee a lui G. Bariţiu. Chiar din *Avertismentul* cărţii, autorul mărturiseşte că intenţionează să realizeze o *sinteză* a „principalelor surse asupra vieţii, ideilor şi activităţii lui C. A. Rosetti", lucru foarte judicios realizat.

Marin Bucur lega în mod condiţional activitatea politică şi ziaristică rosettiană de structura sa poetică; Vasile Netea, fără să neglijeze această structură, consideră toate activităţile revoluţionarului (literare, ziaristice, politice) ca rodul unui „patriotism neprihănit", domi-

nînd sintetic în orice moment al biografiei sale *omul politic*, înzestrat cu o abnegație ideală. Pe Vasile Netea îl interesează fiecare amănunt al biografiei lui C. A. Rosetti, pentru a comenta etapele istoriei culturale a României și pentru a-i fixa un loc în istoria presei românești și mai ales pentru a pune într-o lumină obiectivă contribuția acestui mare nedreptățit la pregătirea și declanșarea revoluției pașoptiste. Coroborînd surse diverse, chiar contradictorii, istoricul își permite să ia atitudine în legătură cu exagerările lui C.A. Rosetti, exagerări pe care nu le explică și nici nu le raportează la temperamentul său, ci numai la documente și contexte istorice. Revoluționarul apare în exegeza lui Vasile Netea ca un om politic în primul rînd.

Evident, cele două monografii se completează, fiecare aparținînd unui domeniu anume. Dacă pe Marin Bucur îl pasionează în special ideologia pașoptistă în concepția lui Rosetti, pe Vasile Netea îl preocupă mai ales contribuția de fapt a revoluționarului în contextele cunoscute; ideile lui C. A. Rosetti sînt pentru primul monografist vehiculate de un patos romantic, poetic; pentru al doilea sînt o parte dintr-un sistem de gîndire politică. Cele două monografii contribuie la constituirea și uneori la reconstituirea biografiei acestui participant la făurirea României moderne. Nici unul, nici altul dintre autori nu exagerează aceste merite. Dacă în lucrarea lui Marin Bucur, scrisă într-un ton mai eseistic, bine susținut pe trimiteri critice, C. A. Rosetti apare uneori înfășurat într-o aureolă de personaj al epocii, patinat cu o tentă sentimentală, în cercetarea lui Vasile Netea este reliefată în mod permanent contribuția, activitatea personajului; un portret dinamic în prima monografie, un spirit în acțiune în cea de-a doua, C. A. Rosetti devine pentru lectorul de azi o revelație a epocii lui. Ambii autori au folosit din plin corespondența, vasta corespondență a revoluționarului, și ea o *operă* în sine. Această idee, a unui C. A. Rosetti epistolier, lipsește din cele două exegeze, dar lucrul este explicabil pentru economia subiectului.

Ne-a interesat, în cercetarea celor două texte paralele, mai mult problemele de istorie literară și de istorie a culturii românești și numai în subsidiar problematica istorică propriu-zisă. Subiectul în sine este plin de dificultăți, C. A. Rosetti nefiind un scriitor cu o *operă* literară propriu-zisă. El este un scriitor și atîta tot. Paradoxal, e un om politic, un revoluționar dar biografia sa sinuoasă, adversitățile, temperamentul nu i-au fost prielnice întotdeauna. Gînditor în contratimp, un permanent opozant, revoluționarul nu s-a putut aduna într-un tot. Ideile sale nu formează un sistem, deși contribuie la făurirea ideologiei pașoptiste, stilul retoric și publicistic românesc se formează cu el, deși faptul nu e recunoscut nici de un istoric literar obiectiv ca Tudor Vianu; nu se impune printr-o operă poetică, deși e un *poet* și contribuie la europenizarea poeziei din epocă. Personaj de revoluție permanentă, romantic pînă la comic, C. A. Rosetti n-a avut timp de meditație, talentul său spontan și nativ s-a revărsat în toată activitatea pe care cei doi monografiști i-au consemnat-o cu judiciozitate, în două stiluri și în două modalități diferite.

Într-o epocă în care criticii divaghează în comentarii ce dovedesc că nu se mai citește în adîncime, pînă la epuizare, un autor, Vasile Netea și Marin Bucur fac o demonstrație utilă și exemplară.

Emil Manu

ION DODU BĂLAN: *Octavian Goga. Monografie*
București, Editura Minerva, 1970, 427 p.

Despre Octavian Goga s-a scris impresionant de mult, atît în timpul vieții cît și după moartea poetului. Asupra lui Alecsandri, Eminescu, Coșbuc sau Iosif s-a scris relativ puțin în decursul vieții lor, în timp ce Octavian Goga a fost singurul clasic al nostru care s-a bucurat de o situație privilegiată în atenția contemporanilor.

Explicația acestei literaturi apreciative de o singulară bogăție constă atît în valoarea intrinsecă a operei poetului cît și în aceea că poezia lui Goga a fost expresia celor mai adînci aspirații naționale și sociale ale poporului nostru, care au culminat în actul istoric al Unirii Transilvaniei, din 1918. Contemporanii au recunoscut în Goga pe interpretul liric cel mai desăvîrșit al acestor aspirații seculare, acordîndu-i încă în timpul vieții, cea mai mare prețuire și cele mai mari onoruri. Toate personalitățile de seamă ale culturii noastre și-au exprimat în cursul timpului admirația nereținută pentru bardul de la Rășinari, ale cărui scrieri au cunoscut de la început succese spectaculoase. Puținii contemporani care au privit cu rezervă creația literară a lui Goga — Aurel C. Popovici, N. I. Apostolescu, Mihail Dragomirescu, sau Duiliu Zamfirescu — n-au reușit să-și impună aprecierile lor în critica vremii sau în posteritate. Prin înfăptuirea Unirii, care a marcat apogeul luptei naționale și sociale a poetului, el a putut fi considerat, pe drept cuvînt, ,,un om perfect realizat", după expresia lui F. Aderca, în sensul că rareori un poet a putut trăi împlinirea năzuințelor esențiale ale artei sale militante.

Din prețioasa lucrare documentară a lui Mircea Popa, ,,Bibliografia scrierilor despre Octavian Goga, 1900—1967" (,,Limbă și literatură", nr. 19) putem aprecia chiar cantitativ marele loc pe care Goga l-a ocupat în preocupările spirituale ale contemporanilor și ale posterității. Mai mult de jumătate din cele aproape 700 de titluri menționate în bibliografie au apărut în timpul vieții poetului, cu o scădere accentuată în anii de după război, cînd poetul și-a afirmat prezența mai mult în arena politică. Moartea lui, în mai 1938, a marcat un moment de intensă reluare a scrierilor despre viața și opera lui literară, pentru ca, după un deceniu de ignorare (1946—1956) interesul pentru ele să se potențeze iarăși, începînd cu publicarea, în 1957, a unui volum de versuri prefațat de Mihai Beniuc.

Interesul pentru viața și opera lui Goga a avut un conținut diferit în cursul timpului. Cît a trăit poetul s-au scris asupra lui recenzii de prezentare a diferitelor lui volume, omagii și evocări, reportaje și interviuri, reacții de circumstanță de ordin sentimental, iar în cadrul judecăților de valoare s-au confundat adeseori criteriile estetice cu cele politice. Studii apreciative mai consistente au apărut abia după 1938, unele din ele rezistînd timpului pînă astăzi, prin analiza lor esențială. Printre acestea menționăm studiile mai ample din G. Călinescu în *Istoria literaturii române* ... (1941) și mai ales cel al lui Ovidiu Papadima : *Neam, sat și oraș în poezia lui O. Goga,* 1942; ed. a II-a, 1944.

S-a făcut în 1938 o încercare de monografie asupra lui Octavian Goga de către Ilie Constantinescu, dar la un nivel atît de pueril și declamatoriu încît merită să o reținem numai cu titlu de curiozitate. Iată fraza finală : ,,Acest erou și poet prin care națiunea căpătînd o voce articulată și-a exprimat melodios și sincer ceea ce inima neamului românesc cugetă prin grandoarea dezinteresată a unei vieți de epopee" (p. 313).

În ultimul deceniu au apărut numeroase studii apreciative asupra operei poetice a lui Goga, datorită viguroasei generații tinere de critici și istorici literari, înregistrate în bibliografia amintită, la care se adaugă o interesantă literatură de evocare, stimulată de ființa umană cuceritoare a poetului, datorită mai ales lui Victor Eftimiu, I. Petrovici, Alex. Hodoș, V. Rusu-Șirianu, care completează evocările anterioare ale lui Octavian Tăzlăoanu, A. P. Bănuț ș.a.

Personalitatea literară a lui O. Goga a trezit interes și în critica literară maghiară, cum dovedește valoroasa *Bibliografia maghiară a literaturii române, 1831—1960,* apărută în 1966, datorită eruditului exeget Samuel Domokos, profesor la Universitatea din Budapesta, care a elaborat și o teză de doctorat despre poetul român, încă nepublicată.

Dar cu toate că numărul scrierilor despre Goga se ridica în 1970 la aproximativ 800 de titluri, totuși, timp de atîtea decenii nu s-a putut închega o monografie literară care să cuprindă aspectele multiple ale operei lui. Încercarea n-ar fi fost ușoară deoarece Goga a fost poet, dramaturg, publicist fecund, orator, traducător, portretist literar, luptător național și om politic, acest din urmă domeniu umbrind sensibil măreția scriitorului clasic. A lipsit pînă

acum discernămîntul critic necesar, prin care să se prezinte într-o sinteză esențială atîtea manifestări impunătoare ale creației lui Goga, brăzdate de unele contradicții dăunătoare.

Acest gol în istoria și critica noastră literară l-a remediat Ion Dodu Bălan, înzestratul exeget de astăzi al operei lui Goga. Printr-o muncă perseverentă de un deceniu, I.D. Bălan a editat mai întîi poeziile lui Goga, în 1963 și 1965, apoi a început publicarea în întregime a operelor acestuia, din care, în 1967, au apărut două volume cuprinzînd opera poetică și un volum separat, traducerea *Tragediei omului* a lui Madach. El a realizat apoi două sinteze remarcabile asupra vieții și operei lui Goga, una în monografia din 1967 și a doua, în prefața de 130 de pagini din fruntea volumului I de *Opere* ale lui Goga, o variantă a ei fiind tradusă în limba franceză și apărută în 1970.

Cîștigînd o perspectivă unitară asupra creației marelui poet prin studii îndelungate și analize adîncite, Ion Dodu Bălan a elaborat recent o vastă monografie *Octavian Goga*, care i-a servit și ca teză de doctorat în litere, apărută în Editura „Minerva".

Monografia lui I. D. Bălan constituie un eveniment remarcabil în istoria noastră literară, prin faptul că a realizat cea dintîi sinteză privind creația multilaterală a lui Octavian Goga, dar și fiindcă a făcut-o la un nivel care îl impune printre exponenții de prestigiu ai tinerei noastre generații de critici și istorici literari.

Față de toate scrierile anterioare care îl apreciau pe Goga ca o apariție singulară, I. D. Bălan îl privește ca o expresie a unei linii istorice îndepărtate, atît în biografia cît și în creația lui. Capitolul „Strămoșii", elaborat printr-o erudită exegeză de arhive, de documente și mărturii familiare îl arată ca descendent al unei vechi familii de cărturari patrioți, pe care o urmărește sute de ani în urmă. Poezia lui Goga este și ea glasul de departe al suferințelor ardelene, exprimate cu putere în atîtea memorande și în *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu. Publicistica lui Goga se inserează în tradițiile de luptă națională ale Școlii ardelene, ale pașoptiștilor și junimiștilor, ale lui Eliade, Kogălniceanu, Eminescu, Barițiu și Iorga, „din a căror spiță spirituală descinde indiscutabil oratorul, ziaristul și poetul" (p. 213). Teatrul lui a răspuns necesității adînc simțite în Ardeal, de a se crea o Thalie română, a cărei concretizare a fost „Societatea pentru fond de teatru român", și strădaniile „Astrei", susținute de T. Cipariu, Ion Alexi, G. Barițiu ș.a.

Pentru întîia oară, I. D. Bălan evidențiază unitatea întregii creații a lui Goga în diversitatea manifestărilor ei. Între diferitele genuri ale creației lui Goga există o unitate de motive și imagini, o corespondență de sensuri, o unitate de preocupări și de viziune artistică. În poezie, în articole, în discursuri, în teatru, circulă cîteva motive de bază și imagini cheie, exprimînd crezul poetului în eliberarea națională și socială, rosturile artei și misiunea scriitorului în societate. „Discursurile lui Goga — scrie I.D. Bălan — caracterizate prin știința gradației și a cuvîntului de efect, printr-un pasionant conflict dramatic sînt realizate și ele cu procedee de teatru, cum de altfel sînt și poeziile sale, care se pretează excelent a fi declamate în fața mulțimii. Această corespondență, această identitate de viziune și atmosferă dintre poezia lui Goga și opera dramatică e remarcabilă" (p. 279).

Stabilind corespondența între diferitele genuri ale creației lui Goga, I. D. Bălan arată și limitele gîndirii lui artistice și ideologice. El deosebește creația lui Goga pînă la 1920 și cea după aceea, alterată de rătăciri politice care au determinat un proces de involuție în domeniul creației poetice, compensat de afirmarea strălucită în oratoria academică și portretistica literară.

O distincție foarte perspicace o face I. D. Bălan în interiorul universului poetic al lui Goga, între creația lui pînă la 1913, care a avut un caracter național și social, și între volumele ulterioare, *În umbra zidurilor* și *Din larg* care marchează o cotitură spre intimism, de conținut și expresie simbolistă.

Receptivitatea lui Goga pentru literatura universală este demonstrată într-un capitol special prin aprecierile poetului asupra marilor scriitori străini și prin numeroasele traduceri făcute de el din Schiller, Petöfi, Ady, Madach, Ada Negri, G. Hauptmann și H. Heine.

Cea mai mare pondere în monografia lui I. D. Bălan o ocupă analiza elementelor de bază ale viziunii poetice a lui Goga : satul, „personaj colectiv", cu viața lui complexă, plină de tradiții folclorice, de lupte, de suferințe și de speranțe : natura, în care transpune durerea unui popor asuprit ; sentimentul dezrădăcinării ; înțelesul specific al noțiunii de soartă, lege, neam și omenie, pe care Goga le-a preluat cu înțelesul lor popular. Stilul și limba lui Goga, evoluția acestora în laboratorul creației lui poetice sînt urmărite minuțios și relevant în capitolele : *Funcția estetică a elementului religios în lirica lui Goga* și *În intimitatea laboratorului poetic*. Însuflețite, pregnante și esențiale sînt aprecierile lui I. D. Bălan asupra caracterului profetic al poeziei lui Octavian Goga.

Deși sumar, personalitatea umană a lui Goga — pe care I. D. Bălan nu l-a cunoscut personal — este esențial intuită, relevînd „talentul și inteligența sclipitoare, felul de a fi sincer, cald, impetuos". În adevăr, dintre toți scriitorii noștri clasici, Goga a avut un farmec personal unic, fapt care explică memorialistica bogată legată de amintirea lui. Chiar de aceea, ar fi fost indicat să se evoce, mai mult decît o face cartea, legăturile întinse ale lui Goga cu scriitorii români din epocă, dragostea și stima care i-au legat reciproc.

În încheierea masivei sale lucrări interpretative, din care ești ispitit să reproduci lungi citate, Ion Dodu Bălan, după ce face inventarul critic al judecăților exprimate asupra lui Goga în cursul vremii, îi fixează locul în istoria literaturii române în linia marilor noștri poeți : Alecsandri, Eminescu, Coșbuc. Poet al „pătimirii noastre", Goga supraviețuiește prin geniul artei sale momentului istoric al cărui interpret strălucit a fost.

„Au dispărut în uitare" — scrie I. D. Bălan — „așa-zisele poezii pure și a rămas în schimb vie, emoționantă, actuală și perenă poezia socială și patriotică a lui Goga ; au rămas mișcătoarele sale cîntece de dragoste și petrecere. Au rămas tocmai pentru că în adevărul „etern uman" Goga a gravat în culorile specificului național, cu o dăruire și un talent excepțional, chipul trecător al vremii sale, zbuciumările unui suflet uman complex și autentic. Dramaturgul, traducătorul și publicistul (firește, cel de pînă la 1920) completează și împlinesc universul structural unitar al personalității creatoare a lui Octavian Goga, una din personalitățile proeminente din cultura românească a primelor două decenii ale secolului al XX-lea și una dintre cele mai reprezentative ale literelor românești, în general" (p. 352).

Lucrare erudită, prevăzută cu un bogat aparat documentar, de o originalitate interpretativă deosebită de tot ce s-a scris pînă acum asupra lui Goga și folosind un stil concis și solemn, de o intensă saturație intelectuală și afectivă, asemănător celui al lui Goga, monografia lui I. D. Bălan realizează cel mai remarcabil popas în studierea operei lui Goga. Este evident că ea nu are pretenția să epuizeze subiectul, căci despre un mare artist nu se poate spune că s-a rostit vreodată ultimul cuvînt. Așa cum despre Alecsandri, Eminescu sau Coșbuc s-au rostit judecăți diferite din perspectiva fiecărei generații, desigur opera lui Goga va tenta și ea condeiele viitorului. G. Călinescu și Tudor Vianu — citați de I. D. Bălan — arătau că interesul pentru opera lui Goga va renaște mereu în cultura noastră. În adevăr, despre Goga continuă să se scrie, adîncindu-se aspecte noi ale frămîntării lui creatoare. Chiar după încheierea redactării monografiei lui I. D. Bălan au apărut cîteva studii întregitoare asupra activității lui Goga în cadrul „Astrei" (Mircea Popa, în „Revista de istorie și teorie literară", 3/1968, și un al doilea de același autor în culegerea *Centenarul revistei „Transilvania"*, Sibiu, 1969), asupra rolului său la realizarea statului român unitar (V. Curticăpeanu, în „Studii", 5/1969), asupra stilului și limbii lui Goga (Al. Bojin, „Studii de stil și limbă literară", 1968).

Se așteaptă publicarea în întregime a bogatei corespondențe a poetului — gen definitoriu pentru el — ca și ediția critică completă a creației lui multilaterale, la care lucrează în prezent I. D. Bălan, care va demonstra prin ea însăși perenitatea operei lui Goga în cultura noastră.

Studiile viitoare asupra lui Goga vor întregi desigur unele aspecte istorice și documentare pe care monografia lui I. D. Bălan, prin proporțiile ei, nu le-a putut cuprinde. Dar ca va-

loare interpretativă, lucrarea lui I. D. Bălan își va păstra un rol orientativ hotărîtor în istoria și critica noastră literară.

Bucur Țincu

AL. DIMA, *Arta populară și relațiile ei*, București, Editura Minerva, 1971, 336 p.

Lucrarea de față înmănunchează cîteva din studiile cele mai importante asupra subiectului, publicate de prof. Al. Dima între 1936 și 1967, deci într-un răstimp de mai bine de 30 de ani de carieră științifică. Între timp, lucrările au devenit aproape inaccesibile, putînd fi considerate rarități bibliografice. Interesul față de ele nu a slăbit însă, ceea ce și justifică actuala republicare, după cum recunoaște și autorul în scurta prezentare cu care își introduce volumul.

În total, se republică șapte studii, dintre care trei apăruseră anterior sub forma unor cărți independente și acestea sînt, în ordinea cronologică a apariției lor, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, București, 1936; *Conceptul de artă populară*, București, 1939, și *Aspecte ale artei populare sătești*, București, 1945. Ultima face parte din marea monografie sociologică *Drăguș, un sat din Țara Oltului, Făgăraș*. Celelalte patru studii au o întindere mai mică, deși unele tratează probleme de sinteză asupra literaturii și culturii românești.

Primele trei pun în discuție probleme mai spinoase, ca orice republicare a unor materiale redactate anterior noii direcții a științei și culturii românești. Lucrările au fost întocmite în epoca plină de contradicții dintre cele două războaie mondiale ori chiar în timpul celui de-al doilea război mondial și „înregistrează stadiul de atunci al investigației în ce privește, în primul rînd, bibliografia", cu toate acestea problematica lor nu s-a învechit și cercetarea din vremea noastră a făcut adeseori apel la ele. Lucrarea *Zăcăminte folclorice* a fost, pe drept cuvînt, calificată drept „clasică în acest domeniu" în volumul *Izvoare folclorice și creație originală*, București, 1970, iar autorii studiilor despre creația lui I. Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu și V. Voiculescu fac trimitere curentă la ea. Și era normal să fie așa. Dacă pînă atunci relațiile dintre literatură și folclor fuseseră studiate numai incidental, ideea acestor relații devine însuși centrul de interes al lucrării. Și nu este vorba de cercetarea unui singur poet sau scriitor ori de analiza unui motiv poetic izolat, ci de discutarea orientării unei întregi epoci de creație, prof. Al. Dima descoperind una din constantele fundamentale ale culturii moderne din țara noastră. Pentru generațiile mai noi, ideea după care contactul literaturii cu folclorul a fertilizat creația poetică și literară română este astăzi un loc comun; în anul 1936 această idee nu fusese încă exprimată și e meritul prof. Al. Dima de a o fi pus în discuție ca pe un element caracteristic al întregii evoluții a literaturii române moderne.

Cît privește *Conceptul de artă populară*, trebuie să subliniem faptul extrem de important că această lucrare este singura de acest fel întocmită pînă acum în țara noastră. Pînă la apariția acestei lucrări, se alcătuiseră diverse studii și monografii asupra unor domenii particulare ale artei noastre populare (ceramică, port, ouă încondeiate, pictura icoanelor pe sticlă etc.), cu observații pertinente asupra aspectelor artistice, sociologice sau funcționale, dar nu se încercase încă o privire de ansamblu asupra întregului domeniu al artei noastre populare, nu se descoperiseră încă legăturile intime dintre diferitele domenii ale ei, nu fusese descoperită unitatea sa funciară. Sarcina aceasta și-a asumat-o prof. Al. Dima, care, pe baza propriilor sale observații de teren și a unei bibliografii străine impresionante, a reușit să definească perfect conceptul prin opoziție față de așa-zisa „artă profesională" sau „cultă", stabilind raporturile dintre tradiție și inovație, dintre individualitatea creatoare și colectiv, dintre diferitele domenii ale artei populare și dintre aspectele sale de bază. Evoluînd la nivelul ideilor generale, lucrarea de față a devenit un ghid activ al oricărei cercetări de artă populară în țara noastră și

constituie, desigur, o contribuție, esențială a prof. Al. Dima la înțelegerea specificului culturii tradiționale a poporului nostru.

În *Aspecte ale artei populare sătești*, prof. Al. Dima dezvoltă un punct de vedere propriu și original, ca metodologie de cercetare. Nu încearcă teoretizări pe baza propriilor observații numai, ci relatează însești opiniile despre frumos ale țăranilor din Drăguș. Acest mod de a pune problema nu fusese pînă la data respectivă aplicat în cercetările din țara noastră și reprezenta o mare și surprinzătoare noutate. Experiența s-a dovedit extrem de elocventă și fructuoasă — dovadă interesantele concluzii la care ajunge — și nu e de mirare că această metodă este astăzi larg folosită în toate studiile ce au la bază cercetarea de teren.

Sîntem deci în fața unor cercetări pe cît de originale, pe atît de interesante și este cazul să vedem cum se prezintă ele în reeditarea de față.

Tocmai pentru că aceste trei lucrări puneau în discuție probleme mai dificile, autorul le-a reluat cu o atenție critică severă și susținută, operînd o verificare temeinică a întregii lor structuri și oferindu-ne un text nou, definitiv, a cărui caracteristică este un anume pozitivism, specific cercetării științifice universitare din țara noastră. Prof. Al. Dima nu face adaosuri bibliografice sau interpretative, spre a nu se îndepărta de textul anterior, lăsîndu-i așadar intactă valoarea istorică. Operează însă unele suprimări, în locurile prea legate de anume aspecte ale epocii cînd au fost redactate studiile. În felul acesta, sîntem în prezența unor materiale utilizabile integral și totdeauna. În toate cazurile, eforturile autorului au tins la evidenta îmbunătățire a textului anterior, acționînd cu un puternic simț autocritic și cu o înaltă conștiință a perfectibilității operei sale, ceea ce este desigur întru totul meritoriu. Dacă mai arătăm că autorul a ținut să-și îmbunătățească și exprimarea ori sistemul de trimiteri și referințe, oricine își poate da seama de efortul pe care l-a depus spre a face materialele cît mai accesibile în contemporaneitate.

Dar aici se cuvine o observație. Oricîte omisiuni au fost efectuate, ele nu au schimbat liniile de bază ale studiilor respective, ceea ce demonstrează încă o dată — dacă mai era nevoie — că, la data cînd au fost elaborate, prof. Al. Dima evolua pe o linie științifică justă și folosea o metodologie adecvată. De altfel, este bine știut că, la data apariției lor, aceste studii au întîmpinat din partea cercurilor științifice din țara noastră o primire foarte călduroasă, unul dintre ele, *Zăcăminte folclorice*, obținînd premiul Fundației pentru literatură și artă (1936). Aceste însușiri au făcut ca lucrările înmănuncheate în acest volum să fie mereu în atenția cercetătorilor și să nu-și fi pierdut interesul nici pentru generația actuală de cercetători.

Sîntem, așadar, convinși că lucrarea ce ne este înfățișată astăzi este întru totul utilă și chiar necesară și nu putem decît mulțumi autorului pentru inițiativa sa de a o reda circuitului științific actual și de a felicita Editura „Minerva", care a avut buna idee de a-i da cursul cuvenit.

Adrian Fochi

S. DAMIAN, *Intrarea în castel*

Începe să se schițeze și în literatura noastră o discuție despre destinul și natura romanului contemporan, purtată cu argumente serioase de persoane preocupate permanent de înregistrarea fenomenului epic românesc și străin. Critica literară se aplică la obiectul singularizat supus judecății de valoare, o poziție unitară a criticului fiind adesea un fapt de dedus aposteriori de către cei interesați s-o facă. De cele mai multe ori culegerile de cronici și articole stau mărturie pentru un anume tip de gust literar, cu fluctuații mai mari sau mai mici, dar mai rar își propun să ilustreze o poziție teoretică fermă, să constituie elemente ale unei demonstrații conduse prin căutarea perpetuă a argumentelor. Cartea lui S. Damian despre direcțiile de evo-

luție ale romanului contemporan este o astfel de lucrare cu teză, avînd meritul de a relua, în împrejurări noi, vechea discuție despre perspectivele cele mai rodnice pentru proza românească. Simpla ei recenzare nu este posibilă decît admițînd-o ca participare la un dialog, în care merită analizate atît premisele discuției, cît și puterea argumentelor.

Cartea lui S. Damian reprezintă o a doua etapă în cercetarea destinului romanului contemporan, a cărei însemnătate poate fi dedusă prin raportarea la predecesori. În deceniul al patrulea întrebarea capitală fusese „de ce nu avem roman", iar dacă am avea, de ce tip ar trebui să fie el, rural sau urban? Dezbaterea teoretică împărțise marile spirite ale vremii în două strălucite tabere opuse. Direcției M. Ralea — Camil Petrescu — Eugen Lovinescu i se atribuise de către G. Călinescu pledoaria pentru citadinizare. Era vorba, în fond, la cei trei de pledoaria pentru complexitate caracterologică și analiză, tipul citadin fiind nu unicul, dar cel mai adecvat material pentru epica de introspecție. G. Călinescu pornea de la afirmația, absolut adevărată în sine, că „ecuațiile acestea țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali". Imperativele de viziune supuse dezbaterii de Călinescu rămîn valabile în orice analiză : deosebirea dintre indivizi, arată criticul, trebuie făcută prin noțiunea de adaptare, una fiind adaptarea automatică, instinctuală, fără reprezentarea finelui, alta adaptarea complexă, în care eroul se motivează pe sine. În acest punct pozițiile contrare în aparență se ating, articolul incriminat al lui Camil Petrescu despre Marcel Proust fiind în esență o analiză a automotivării. Din acest punct pornește și S. Damian în analiza romanului modern. Cerința sa, bazată pe analiza selectivă a cîtorva producții epice, este însă ca introspecția și motivarea caracterologică să se alcătuiască prin raportarea la conceptele absolute, prezente în mintea unui romancier-filozof, meditînd concomitent la destinul social și la destinul cosmic al individului. Pînă în ultimele decenii, spune S. Damian, romanul românesc n-a trăit sub specie absoluti, a fost prea legat de eveniment și de aceea, chiar atunci cînd a creat caractere zguduite de mari frămîntări, și-a refuzat totuși tragedia, în sensul ontologic al termenului. Tragedia ontologică a individului este, în literatura noastră, o descoperire recentă, în literatura universală rădăcinile i se află în Dostoievski și Kafka.

„Lipsește pînă la urmă din ecuații (ale romanului antebelic—*n.n., R. S.*) cîte un termen fundamental. Adevărul (criza filozofică), Dreptatea (criza morală), Dumnezeu (criza religioasă) nu se ivesc imperios în ipostazele conflictuale, în înfruntarea cu impulsul afectiv, nu sînt puncte de reper, fosforescente, din perspectiva cărora să se deseneze drumul spre cunoaștere".

Caracteristica romanului modern, spune S. Damian, este de a fi descoperit în imperativul moral absolut elementul esențial al conflictului și prin aceasta de a se fi îndreptat spre receptarea tragediei ca posibilitate de existență permanentă.

Afirmațiile lui S. Damian incită la o discuție, pe care o acceptăm cercetîndu-i premisele. Acceptarea urbanismului drept cea mai fertilă, dacă nu singura cale de evoluție a romanului, chiar întemeiată pe convingerea că numai viața în orașe asigură obiectivarea necesară romancierului, smulgerea lui din „imobilismul contemplației", este infirmată, la o privire mai atentă, de realitatea romanescă.

Statistic vorbind, făcînd abstracție pentru început de criteriul valoric, este incontestabil că numărul romanelor cu tematică urbană și personaje citadine depășește de departe pe cel al romanelor cu tematică rurală. Dar, dacă ne gîndim la *Desculț*, *Moromeții*, *Setea*, *Cordovanii*, nu putem să nu constatăm de la o primă privire că toate sînt romane în primul rînd de *creație*, de obiectivare, și numai într-al doilea rînd de analiză psihologică. Așadar, semnul întrebării nu se referă la ecuația orășean = ființă complexă, ci la afirmația critică roman citadin = roman obiectiv. Din acest unghi, pledoaria pentru obiectivare a creației forțează uși deschise. Răspunsul la întrebarea, adevărată aceasta : de ce romanul rural își refuză viziunea tragică, credem că încă mai trebuie căutat. Nu atenția pentru eveniment și nu lipsa raportării la valori absolute oferă soluția, ele pot fi oricînd infirmate, chiar dacă n-au fost pînă acum, de o nouă operă

literară. Am sugera mai degrabă soluția viziunii colective subconștiente, care i se impune scriitorului în tratarea anumitor subiecte; subconștient care, pentru spațiul românesc, refuză tragicul. Deplasăm astfel discuția din zona explicațiilor logice în cea a ipotezelor mai puțin verificabile, bazîndu-ne totuși pe o stare de fapt și pe insuficiența explicărilor ei.

Merită cercetată îndeaproape și ipoteza că vocația tragică a romanului nu prinde întrupare decît o dată cu dezvoltarea unei conștiințe etice. Imperativul etic a fost, de la apariția conceptului de tragic și a categoriei estetice întemeiate pe el, elementul esențial, implicit sau explicit, al oricărei forme de manifestare artistică concretă ce s-a revendicat de la tragic. Nu descoperirea acestui adevăr caracterizează romanul din descendența lui Dostoievski-Kafka, ci transformarea lui într-o condiție permanentă a individului, trăirea lui neîntreruptă. Tragedia, dintr-un accident excepțional în destinul omului, rezervat aleșilor, însemnaților de soartă, a devenit o permanență a personajului modern. Ubicuitatea tragicului, nu dezvăluirea lui, este resimțită cel mai intens de proza contemporană.

„Problema epică fundamentală este aceea a actelor necesare și posibile. Sarcina romancierului este să descopere, printr-o acțiune de structurare, punctul în care necesarul și posibilul s-ar putea unifica, existența și natura tipului, pe de o parte, iar pe de alta, eșecul său necesar". Este afirmația lui G. Lukács, din studiul asupra *Teoriei romanului*, prea puțin folosit în discuțiile noastre teoretice. Iar o discuție despre tragic nu poate ignora statuarea existenței romanului ca forma cea mai adecvată de exprimare a unei lumi „în care omul nu e complet adaptat, dar nici cu totul străin", ca formă a cărei condiție de existență este opoziția dintre om și lume. Lumea, în înțelesul pe care i-l dă Lukács în această lucrare, reprezintă o formă convențională și degradată în raport cu valorile, care valori definesc condiția individului.

În timp ce romanul românesc descoperă tragicul, în estetică se statutează existența romanului drept cea mai adecvată, dacă nu singura formă de expresie a categoriei de tragic. Are deplină dreptate S. Damian cînd consideră că trăirea tragicului este calea de universalizare a romanului nostru modern.

Dintre analizele concrete pe care se sprijină afirmația, cîteva au o finețe și o originalitate cu totul remarcabile. Metoda este de a găsi o particularitate caracteristică unui romancier, adesea o obsesie subconștientă și de a-i căuta explicațiile și implicațiile la nivelul verbal și structural. Analiza romanelor lui Marin Preda, Al. Ivasiuc și N. Breban, *Intrusul*, *Interval* și *În absența stăpînilor* ca vîrfuri ale unui triunghi alcătuit din Vis, Veghe și Somn luminează nu numai construcția fiecărei opere în parte, nu numai psihologia și obsesiile fiecărui autor, ci și relațiile de substanță dintre ei, subordonîndu-i, dacă nu aceluiași tip psihic, cel puțin aceleiași atmosfere și acelorași căutări. Nu ne pare exagerat să socotim paginile închinate lui N. Breban printre cele mai profunde care i s-au consacrat acestui autor, totuși atît de puțin controversat. În *Francisca*, „din toate unghiurile autorul urmărește aceeași priveliște : irupția Forței .. Văzut ca un tratat machiavelian închinat puterii, romanul expune un grafic de utilizare a autorității, de la acțiuni nemascate de opresiune, trecînd prin procedee de persuasiune afectivă, de lentă seducție și amăgire, ajungînd pînă la căi complexe de înrîurire indirectă, prin refracție". Că N. Breban este un autor dostoievskian este o afirmație bazată pe lectura superficială : lui îi lipsește concomitența contrariilor, personajele sale nu cunosc mila. Sursele tragicului sînt descoperite în: „1) autoconsumarea energiei, prin limitarea ei internă, și 2) acțiune în contratimp cu circumstanțele istorice". Dacă cea de-a doua este departe de a-l singulariza pe autor printre confrați, prima sursă a tragicului, demonstrată la cele mai puternice tipuri create de Breban, îi acordă o înfățișare cu totul aparte. Remarcăm însă că fina analiză a romanului *Francisca* contrazice într-un sens afirmația inițială a criticului, că tragicul se naște din confruntarea cu valorile morale. Pentru că, demonstrează cu strălucire tot el, în roman „tragicul, cu toată măreția lui, e lipsit de fiorul moral". În această capacitate de a renunța la premise în favoarea adecvării la obiect stă puterea de critic a lui S. Damian.

Cronicile la apariţiile curente sînt consecvente în sublinierea, la fiecare roman recenzat, a problematicii urbane şi a filonului tragic. Ironia soartei artistice face ca problemele citadinizării, ale edificării oraşului în conformitate cu mentalitatea modernă să le ilustreze cel mai neechivoc şi mai strălucit tocmai luptătorul împotriva exclusivismului urban, G. Călinescu. Romanele consacrate arhitectului Ioanide sînt analizate de S. Damian în detaliu, cu voluptate. Pentru Ioanide „oraşul e un parapet care permite elaborarea ideii şi pregătirea eficientă a acţiunii", el are oroare de contemplaţia pură şi de lipsa de activitate, simte neîncetat nevoia să-şi probeze superioritatea faţă de forţele haotice ale naturii. Gîndirea asociativă a lui S. Damian se află mereu în efervescenţă. Ar merita citată cel puţin asemănarea tipologică dintre Ioanide şi Don Quijote.

Ne îngăduim să remarcăm, considerînd cartea în ansamblu, că utilizarea simbolului kafkian al castelului ar cere cel puţin o amendare. Destinul individului damnat este de a nu putea pătrunde niciodată în castel, în clipa cînd ar ajunge acolo tragedia existenţei s-ar transforma într-un şir de neplăceri trecătoare. Cine are vocaţia tragicului nu intră în castel niciodată. Afirmaţia este valabilă şi pentru roman.

Cu *Intrarea în castel* ne aflăm într-un punct esenţial al discuţiei despre căile de dezvoltare ale romanului modern, discuţie redeschisă într-un moment de abundenţă epică, ce aşează literatura noastră în competiţie cu literaturile lumii. În aceste împrejurări, a fixa repere şi a demonstra filiaţii reprezintă un gest hotărîtor, mărturie a unei vocaţii estetice autentice.

Roxana Sorescu

VERA CĂLIN, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, 276 p.

Lucrarea de sinteză a Verei Călin asupra romantismului „se înscrie — după cum arată autoarea [1] — într-o serie ce va trebui să ofere o schiţă de istorie comparativă a literaturii universale". Cu excepţia articolelor şi studiilor dedicate unor aspecte sau unor personalităţi din literatura romantică, articole şi studii incluse în volume care cuprind, deopotrivă, referiri şi la alte epoci literare, cum ar fi cele semnate de G. Călinescu, T. Vianu, Al. Dima, E. Papu, P. Cornea, Z. Dumitrescu-Buşulenga, M. Călinescu etc., lucrarea Verei Călin este primul studiu de sinteză monografică a romantismului făcută de un cercetător român [2].

Ca şi în lucrările anterioare, dintre care citäm îndeosebi *Metamorfoza măştilor comice*, 1966, şi *Alegoria şi esenţele*, 1969, în studiul de faţă Vera Călin se dovedeşte acelaşi cercetător a cărui informaţie bogată — este o fină cunoscătoare a marilor literaturi — se întîlneşte cu subtilitatea analitică şi asociativă şi cu capacitatea de sinteză.

Romantismul este rodul cursurilor ţinute la Universitatea din Bucureşti şi, ca atare, aşa cum subliniază autoarea, are unele caracteristici legate de „referirile frecvente la texte,insistenţa asupra unor fapte altminteri menţionabile între paranteze, ca şi, mai ales, paginile discursive de expunere a conţinutului şi de analiză a operelor" [3]. Şi, totuşi, lucrarea nu este o simplă prelucrare a cursurilor universitare, care, de obicei, tratează curentul evolutiv în cadrul cîte unei literaturi, ci o sinteză superioară, comparatistă, pe criterii tipologice şi problematice.

Lucrarea, alcătuită din zece capitole-problemă, unele fiind la rîndul lor subdivizate, este un studiu sistematic şi sintetic al unor caracteristici esenţiale ale viziunii şi modalităţii ro-

---

[1] *Romantismul*, p. 5.

[2] Menţionăm, totodată, deşi cu un specific diferit, lucrările : *Romantismul european* (articole de I. Pillat, D. Protopopescu etc.), 1932 ; *Romantismul românesc*, de H. Zalis, 1968 ; *Romantismul românesc*, de D. Popovici, 1969, etc.

[3] *Op. cit.*, p. 5.

mantice (capitolele : *Istorismul, Romantismul antichizant, Lirismul, Spiritul satiric, Ironia romantică, Fantasticul*), al structurii variantelor tipului romantic (capitolul *Tipologia romantică*). O definire din perspectivă sociologică și ideologică a romantismului (capitolul *Generalități*), o trecere în revistă a cîtorva coordonate ale esteticii romantice, fundamentată pe marile sisteme filozofice idealiste — Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer — (capitolul *Ideile estetice*) și, în încheiere, stabilirea de influențe și prelungiri ale romantismului în epocile artistico-literare ulterioare (capitolul *Romantismul și alte orientări literare*) conferă lucrării rotunjimea specifică tratării monografice și, totodată, seriozitatea unei ținute științifice.

Problemele pe care le ridică de obicei asemenea studii de sinteză se referă la valabilitatea și originalitatea punctului de interpretare și, în egală măsură, la sfera informației care oferă cercetătorului posibilități de susținere a argumentelor. Și autoarea rezolvă aceste două chestiuni.

Pe de o parte, ea selectează unele puncte de vedere susținute de diverși cercetători, oferindu-ne totodată și propriile-i observații, ca în discuția referitoare la specificitatea tipului romantic (*Tipologia romantică*). După ce se discută dualitatea romantică și tendința de conciliere a elementelor antagonice, care, după H. Remak, ar constitui ,,un numitor comun pentru o înțelegere unitară a romantismului european'' [4], și caracteristicile arhetipului romantic, definit de G. Călinescu prin contrast cu arhetipul clasic, Vera Călin afirmă, în spiritul sugerat de majoritatea esteticilor din romantism, că la baza atitudinii romantice se află inadaptabilitatea față de o lume ostilă. Personală este și tratarea într-un capitol aparte a romantismului antichizant față de istorismul romantic în general, pe considerentul că atitudinea romantică față de antichitate, în cea mai mare parte de origine neoumanistă winckelmanniană, implică, pe lîngă motivații istorice, și motivații de ordin etic și estetic.

Pe de altă parte, autoarea dispune de o largă informație, care îi permite să trateze comparatist tema abordată. În *Cuvîntul înainte* [5], Vera Călin ne atrage atenția : ,,în sinteza ce urmează m-am ferit, asumîndu-mi toate riscurile, să mă aventurez în acele arii naționale ale literaturii romantice care nu-mi sînt familiare. Chiar dacă am amintit cu titlu informativ și opere aparținînd unor asemenea domenii, am încercat să argumentez numai cu referire la opere perfect accesibile mie, pe care să le pot analiza în deplină cunoștință de cauză. E o justificare a ceea ce consider cea mai izbitoare lacună din lucrarea care urmează.'' Sîntem astfel preveniți, de la bun început, de a aduce imputări absenței observațiilor asupra unor literaturi ca cea spaniolă sau cele nordice.

Limitarea autoarei la literaturile cu care este pe deplin familiarizată, de fapt zonele marii literaturi romantice : germană, engleză, franceză, americană, rusă, la care se adaugă literaturile italiană, maghiară și română, este în sine o garanție a seriozității și onestității cercetării, fapt dovedit de analizele pertinente. Două exemple în această privință. În primul rînd capitolul dedicat istorismului romantic. Pornind de la premisa unei duble determinări filozofice a conștiinței romantice, ,,pe de o parte sistemele mistice bazate pe ideea unității primordiale, pe de alta construcțiile filozofice guvernate de dinamism'' [6], și de la premisa reprezentării pe planul conștiinței a experiențelor istorice determinante, autoarea demonstrează caracterul global, totalitar și sintetic al viziunii romantice, materializat fie în nașterea unor genuri literare : romanul istoric și nuvela istorică, fie în modificări ale unor genuri, dictate de noua concepție a istoriei : drama romantică, poemul istoric și sociogonic. Interesante sînt în special observațiile referitoare la cele două genuri, cărora istorismul romantic le adaugă noi dimensiuni : drama romantică și poemul sociogonic, care sau culminează apoteotic prin imaginea optimistă a șuvoiului dinamic neîntrerupt, fapt ce atestă influența gîndirii lui Vico și Herder, sau rămîne deschis, susceptibil de continuitate, în sensul gîndirii dialectice a lui Hegel, sau eșuează în neantul inexorabil, sub semnul viziunii pesimiste a lui Schopenhauer.

---

[4] *Op. cit.*, p. 108.
[5] *Op. cit.*, p. 5, 6.
[6] *Op. cit.*, p. 111.

În al doilea rînd, capitolul în care autoarea analizează tipologia romantică și în care deosebește în funcție de nuanțele și „dozajul" inadaptabilității două variante ale prototipului romantic: inadaptatul activ, răzvrătit, titan sau demon, și inadaptantul introvertit, excesiv de morbid, suferind de pe urma unui incurabil plictis numit spleen.

Un merit al Verei Călin este și perspectiva asociaționistă cu prelungiri pînă în actualitatea imediată, pe care o oferă cititorilor. Vorbind din punct de vedere sociologic despre inadaptabilitatea romanticului la o realitate socială brutală, ea aduce în discuție și fenomenul actual al revoltei „frenetice, exasperate, fără obiect, a beatnicilor sau a tinerilor furioși" și fenomenul hippy „de retragere în fața vieții, de interiorizare însoțită de manifestări ostentativ-mesianice" [7]. Întreg capitolul final este dedicat moștenirii artistico-literare a romantismului: romanul realist, curentele poetice postsimboliste, antitradiționalismul iconoclast futurist, suprarealismul etc. Jalonări de aceeași natură apar și în cadrul altor capitole, ca, de pildă, pulverizarea realității săvîrșite sub semnul ironiei romantice — celebrul Witz —, modalitate ce avea să fie preluată de teatrul pirandellian (*Ironia romantică*), sau romantismul poesc ca anticipator al momentului simbolist, al literaturii „nevrozelor", al literaturii polițiste și de groază (*Fantasticul*) etc.

De remarcat, totodată, și preocuparea autoarei pentru depistarea unor manifestări caracteristic romantice în epoci literare premergătoare, ca, de exemplu, în curentul sensibilității, în romanul negru, în preromantism.

Nu putem să nu subliniem și frecventele observații asupra literaturii române, care nu se limitează la momentul Eminescu, ci aduc în discuție scriitori ai generației pașoptiste: I. Heliade-Rădulescu, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, G. Alexandrescu, oferind în felul acesta literaturii noastre perspectiva integrării în epocă.

Un ultim cuvînt despre limpezimea expunerii, neîncorsetată didactic, ceea ce conferă lucrării Verei Călin o netăgăduită utilitate și accesibilitate.

Ileana Verzea

JUAN CHABÁS, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, 1971

După încercările de istoric literar ale lui N. Iorga și strălucitoarele *Impresii* călinesciene, această solidă *Istorie a literaturii spaniole*, rod al investigațiilor unui specialist în materie (profesor la universitatea din Havana), ne oferă o imagine completă a dezvoltării unei literaturi care, în afară de marile realizări artistice de valoare universală, este în totalitatea ei demnă de toată considerația. Versiunea românească este însoțită de un amplu aparat critic (prefață, note, addenda) aparținînd traducătoarei, Doina Maria Păcurariu, care încearcă să completeze și să aducă la zi studiul lui Chabás, apărut în prima sa ediție la Barcelona în 1934, revăzut și adăugit în edițiile din 1944 și 1952. Dat fiind așadar caracterul acestei cărți, vom analiza separat textul spaniol propriu-zis, oprindu-ne apoi la cercetarea eforturilor critice ale traducătoarei. Aflîndu-ne în fața unei lucrări nu foarte recente, se caută motivarea alegerii sale spre traducere. Doina Păcurariu insistă în prefață asupra poziției profund progresiste a lui Juan Chabás, lucru ce asigură exegezei sale o temeinică argumentare științifică. Putem adăuga că istoricul literar spaniol este cunoscut în critica de specialitate nu atît prin cartea de față, ci mai mult pentru studiul de largi proporții intitulat *Literatura española contemporanea*, devenit clasic prin sintezele reușite ale unor mișcări literare specifice și prin subtilele analize individuale. Titlul original, *Nueva y Manual Historia de la literatura española*, cît și prefața semnată de autor la ultimele ediții (neinclusă în versiunea românească) indică precis specificul acestei exegeze concepute pentru a servi unor finalități stricte ce-i impun o anumită structură. Juan Chabás numește istoria sa manual sau îndreptar pentru cei interesați de literatura spaniolă, adaptînd-o în

[7] *Op. cit.*, p. 111.

același timp necesităților didactice care-l fac să afirme că va realiza ca element auxiliar o antologie de poezie și proză. *În funcție de aceste deziderate, lucrarea este bazată pe principiul selecției valorice* și se încheagă din mari unități sintetice. Formula adoptată de autor este cea clasică — împărțirea literaturii conform perioadelor istorice cărora li se circumscrie, împărțire ce are drept rezultat următoarele capitole mari : Evul mediu, Renașterea timpurie, Epoca de aur, Neoclasicismul, De la romantism la naturalism, Epoca contemporană și Noua literatură, precedate de un capitol asupra formării și caracterului limbii spaniole. În cadrul fiecărui capitol Chabás procedează la analiza genurilor literare specifice — schițînd însă o încadrare generală inițială în problematica istorico-politică și culturală a epocii. Baza studiului rezidă în capitolele I — VIII, ultimele două prefigurînd o lucrare mai amplă deja citată. Chabás încearcă realizarea unei istorii a literaturii, mergînd pe liniile esențiale, pe depistarea elementelor de maximă generalitate, închizînd însă prin categoricul afirmațiilor sale accesul către o lume extrem de complexă și de controversată. Elementul informativ se îmbină cu cel de interpretare, dar în ambele cazuri există erori explicabile prin vechimea judecăților exprimate. Avînd în vedere scopurile didactice, autorul evită de altfel deliberat interpretările labile ce-ar putea da naștere la opinii contradictorii. Pentru o mai exactă caracterizare, putem așeza această carte alături de alte cîteva — unele de mari proporții, altele mult mai modeste. Astfel față de cunoscuta istorie a literaturii a lui Angel Valbuena Prat și față de monumentala și recenta ediție a lui Alborg, *istoria lui Chabás păcătuiește printr-o informare insuficientă, care-i conferă un* caracter științific nesigur. Alborg dă, după părerea noastră, una dintre cele mai interesante și informate lucrări de acest gen — atît prin materialul bibliografic complet cît și prin multitudinea de interpretări moderne pe care le oferă. La polul opus se află José María Valverde cu *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, 1969, declarată încercare de eseu pentru amatorii de literatură spaniolă, în care autorul elimină amănuntul cunoscut și locul comun, îmbogățind în schimb comentariul critic pe linia sugestiilor și apropierilor comparatiste, în scopul stabilirii unor rețele de creatori apropiați prin idealuri estetice. Între aceste două tipuri — cel profund științific, riguros și cel eseistic, elegant și rafinat, cu libertăți de expresie și interpretare[1] — , istoria lui Chabás reprezintă o a treia modalitate — cea didactică, avînd importanța ei prin ordonarea materialului, prin coordonarea lui pe direcții resprezentative. Esențiala obiecție ce i se poate aduce, evident tardivă, este schematismul structurii sale, ce duce uneori la împărțiri cu totul artificiale. Astfel în capitolul *De la romantism la naturalism* împărțirea pe genuri literare îl obligă pe autor să discute întîi proza — de la cea romantică pînă la romanul realist social de tip galdosian —, pentru ca să revină apoi la teatrul romantic, după ce în prealabil studiase poezia romantică și postromantică.

De altfel din caracterul specific, de îndreptar, al istoriei lui Chabás derivă atît obiecțiile ce i se pot aduce, cît și valoarea de necontestat a *multor pagini în care se anunță studiul dedicat* literaturii contemporane.

Însemnătatea intrinsecă a exegezei crește prin munca pe care a depus-o traducătoarea atît la întocmirea prefeței, unde indică principalele trăsături ale literaturii spaniole, cît și la completarea tablourilor sinoptice și la întocmirea notelor. Doina Maria Păcurariu întregește ediția originală prin adăugarea de noi date de istorie și istorie literară ce facilitează orientarea în cîmpul literelor spaniole. Notele sînt numeroase și de diverse tipuri. Unele au caracter pur informativ, istoric, geografic sau biobibliografic. Li se alătură altele mai importante, de conținut, în care autoarea amplifică subiectul unor opere literare, apoi note de rectificare ale unor erori din textul original și note prin care se completează unele interpretări depășite prin sugestii moderne. Din păcate, se lasă uneori la o parte tocmai acele opere literare ce suportă multiple comentarii, uneori contradictorii, cum este cazul la *Don Quijote*. De asemeni poate că erau necesare anumite lămuriri în legătură cu unele creații tipic spaniolești (Autosacramentalul).

---

[1] Vezi și *Impresii asupra literaturii spaniole* a lui G. Călinescu.

Putem însă afirma că prin notele bine întocmite Doina Maria Păcurariu reușește să completeze în mod fericit și discret studiul lui Chabás.

Lucrarea mai cuprinde o addenda, ce poartă titlul *O privire asupra literaturii spaniole actuale*, în care traducătoarea își încearcă posibilitățile critice și de sinteză, abordînd probleme extrem de dificile și controversate, împlinind astfel viziunea globală asupra literelor spaniole. Doina Maria Păcurariu, reluînd cercetarea din punctul unde se oprește Chabás — războiul civil —, adoptă și modalitatea sa de cercetare pe genuri literare, investigînd pe rînd aspectele prozei, poeziei, teatrului, criticii, eseisticii și literaturii științifice. Într-o scurtă sinteză inițială este enunțată ideea existenței a două literaturi spaniole actuale — una a exilului, cealaltă a creatorilor rămași în țară.

Autoarea comentează și argumentează această idee, afirmînd că cele două literaturi aparent antagonice formează, peste condițiile social-politice în care au fost elaborate, o unitate dată de certele valori etice și estetice. Credem însă că din spațiul acordat acestor pagini se putea renunța la teoria cunoscută a generațiilor — de la 98, 1900 sau 1927, pentru a se exprima anume păreri proprii mai nuanțate în legătură cu profilul literaturii contemporane născute sau nu pe pămîntul Spaniei. Cititorul își poate forma o impresie asupra modului în care evoluează aceasta, parcurgînd lista de autori și de opere însoțită de un scurt comentariu critic. Evident, că se pot ivi obiecții în legătură cu criteriul de selecție al scriitorilor incluși în această redusă panoramă a literelor spaniole contemporane. Autoarea are însă toată libertatea de a opta pentru un creator sau altul, deoarece cercetează aspecte ale unei literaturi în plină dezvoltare, aspecte ce se cer în primul rînd a fi menționate, lăsîndu-se aprecierea net critică pentru momentul afirmării plenare mai ales în cazul scriitorilor mai tineri. Putem însă completa această listă cu nume ca : Ana Maria Matute, Luís Martín Santos și Caballero Bonald.

Unele dintre obiecțiile ridicate își găsesc explicația în spațiul restrîns de care a dispus traducătoarea iar versiunea românească în ansamblul ei reprezintă un important pas înainte în cunoașterea și aprecierea literaturii spaniole.

Eugenia Popeangă

ROBERT E. SPILLER, *Literary History of the United States* (*Istoria literară a Statelor Unite*) The Macmillan Company, London, 1969

Această *Istorie literară a Statelor Unite*, îngrijită de un grup de editori de seamă, conduși de Robert E. Spiller, este apreciată ca una din operele cele mai bune de acest fel, scrise de americani. Ediția care a apărut în 1969 este a treia, total revizuită față de edițiile anterioare și completată cu un ultim capitol despre literatura americană după cel de-al doilea război mondial și perspectivele ei. Operă a unui colectiv uriaș, care numără cunoscuți critici și literați americani, ca H. L. Menchen, Carlos Baker, Morton D. Zabel, Malcom Cowley, James T. Farrell, ei înșiși scriitori, autori de istorii literare, antologii sau studii de sinteză asupra literaturii americane, această istorie literară oferă nu numai o trecere în revistă a operelor și scriitorilor Statelor Unite din epoca colonială pînă astăzi, ci și o analiză minuțioasă a diferitelor curente literare și filozofice, precum și o sinteză a ideilor caracteristice fiecărei epoci, pe fundalul economic-social-psihologic respectiv.

Cele unsprezece capitole ale celor două volume sînt împărțite, la rîndul lor, în subcapitole, fiecare scris de cîte un autor.

Capitolele I, II și III (*Coloniile*, *Republica* și *Democrația*) își fixează atenția asupra literaturii americane timpurii, explicînd rolul și felul influențelor europene, precum și specificul colonial, manifestat mai ales prin abundența de cronici, memorii și scrieri religioase. Cîte un subcapitol întreg este rezervat figurilor mai importante, ca Jonathan Edwards și Benjamin Franklin. De asemenea, subcapitole separate sînt alocate poeziei, teatrului și criticii. Un subcapitol deosebit de important ni se pare cel intitulat *Visul american*, care încearcă să explice

de la început specificul literaturii americane, relieînd acea trăsătură psihologică a americanului care s-a făcut simțită de la primele scrieri și care, și astăzi, constituie diferența principală dintre literaturile de pe cele două maluri ale oceanului.

Un alt subcapitol inedit ni se pare *Arta dusă la piață*, care se ocupă de primele ziare și reviste literare apărute mai ales în New York și Noua Anglie, care au ajutat la formarea unui climat literar în care s-au dezvoltat scriitorii mari de mai tîrziu, precum și la formarea unui public. Capitolul III acordă subcapitole speciale preromanticilor Washington Irving, James Fenimore Cooper și Edgar Allen Poe.

Capitolele IV și V (*Împlinirea literară* și *Criză*) se ocupă de anii premergători și postmergători războiului civil, ani de mare înflorire literară, cînd a avut loc așa-numita „renaștere americană" sau romantismul. Mai pur literar, capitolul IV acordă subcapitole separate filozofilor transcendentaliști Ralph Walso Emerson și Henry David Thoreau, romancierilor Nathaniel Hawthorne și Herman Melville și poetului Walt Whitman. Capitolul V se referă mai mult la desfășurarea războiului și la schimbările aduse de acest război în viața și în literatura americană. *Istoricienii* și *Oratorii*, printre care și președintele Abraham Lincoln, fac obiectul cîtorva subcapitole separate, un altul fiind rezervat marilor scriitori din Noua Anglie : Henry Wordsworth Longfellow, Oliver Wendell Holmes și James Russel Lowell. Ultimul subcapitol este dedicat receptării primilor scriitori americani în Europa, dînd astfel un tablou complet al situației literare pînă la mijlocul secolului XIX.

Volumul al doilea începe cu un capitol extrem de interesant, care formează fundalul economic-social, lingvistic și de tradiție al literaturii moderne americane. Formarea așa-zisei limbi americane pe baza limbii engleze, cu împrumuturi și expresii noi, folclorul nou, creat în America, umorul american — iată cîteva subiecte ale acestui capitol.

Capitolele VII și VIII (*Secțiunile* și *O națiune continentală*) se ocupă de ultima parte a secolului XIX. Accentul se pune nu atît pe scriitorii importanți și pe operele lor, ci pe faptul că aceasta a fost o perioadă de căutare și experiment, atît în poezie, cît și în proză. Analiza se face după același șablon : cîte un subcapitol este dedicat pe rînd romanului, poeziei, teatrului, criticii, filozofiei. La fel ca și pentru perioada precedentă, un capitol este alocat discuției despre noile ziare și reviste literare, despre crearea editurilor importante (*Literatura ca afacere*). Subcapitole aparte sînt dedicate scriitorilor mai de seamă : William Dean Howells, Mark Twain, Henry James, Henry Adams.

Capitolul IX (*Statele Unite*) se ocupă de un sfîrșit și un început de veac. Contrar așteptărilor, cea mai mare parte a subcapitolelor este dedicată recreării atmosferei filozofice-literare a epocii, iar nu analizei unor opere specifice, ceea ce ajută la formarea unui tablou complet și foarte nuanțat. Așa cum realismul și naturalismul fuseseră tratate în subcapitole separate în capitolul precedent, aici noul curent în poezie și teatru își au subcapitolele lor.

Capitolul X (*O literatură națională*) se axează pe literatura deceniilor trei, patru și cinci ale secolului XX. Cu cîteva excepții, subcapitolele se împart în cele care schițează fundalul economic-social al perioadei și cele care fac o sinteză a operelor literare. Analiza propriu-zisă este mai rară, ceea ce se explică prin abundența de scriitori și opere. Astfel, nici un subcapitol nu este dedicat vreunui scriitor anume, ci unui întreg gen, ca de exemplu : *O dramaturgie americană*. *Poezia*, *Sumarul criticii*. Ultimul subcapitol face un studiu foarte amănunțit asupra receptării literaturii americane în străinătate pe arii de influență și genuri.

Ultimul capitol ține loc și de post-scriptum și se ocupă de perioada de mijloc a secolului XX, de anii de după cel de-al doilea război mondial. O scurtă sinteză a activității literare din această perioadă este urmată de însemnări mai mult sau mai puțin dezordonate despre literatura americană contemporană.

Cu toate că diferă ca valoare de la un capitol la altul din motive atît subiective cît și obiective, această *Istorie literară a Statelor Unite* este o reușită. Capitolele dedicate perioadelor stabile, de înflorire literară, cum ar fi capitolul IV, sînt mai clare, mai la obiect. Cele dedicate

unor perioade mai tulburi (VII și VIII), precum și ultimele capitole, din cauza materialului supraabundent, par mai dezlînate și mai nesigure, reușind totuși, să dea cîteva linii călăuzitoare, să sublinieze ceea ce este caracteristic perioadei respective.

De asemenea, din cauza numărului mare de autori, stilurile diferitelor capitole nu se aseamănă, în ciuda editării competente a lui Robert E. Spiller. Dar ceea ce se pierde prin diversitatea de stil se cîștigă prin posibilitatea unei analize extrem de detaliate, atît în domeniul literar propriu-zis, cît și în domeniile învecinate, ceea ce ar fi aproape imposibil de realizat de un singur autor. Astfel, în timp ce în subcapitolul rezervat unui anumit scriitor, autorul subcapitolului face o analiză minuțioasă a operei acestuia, în subcapitolul rezervat unei priviri de ansamblu același scriitor este privit de alt autor din punct de vedere al sintezei pe o întreagă perioadă.

Un rol foarte important îl joacă, după cum s-a subliniat, subcapitolele dedicate situației istorice-economice, dezvoltării presei literare și învățămîntului, influenței și ecourilor în străinătate.

În ciuda diversității interne, lucrarea are un aspect unitar, care îi este dat de editarea lui Robert Spiller. Astfel împărțirea pe capitole reprezentînd mersul cronologic al literaturii și pe subcapitole reprezentînd dezvoltarea pe genuri permite o înțelegere atît diacronică, cît și sincronică.

Istoria literară a Statelor Unite nu este o lucrare care ridică probleme sau face descoperiri senzaționale. Din acest punct de vedere s-ar putea numi tradiționalistă, cu toate că fiecare autor de subcapitol își manifestă propria sa părere, mai mult sau mai puțin acceptată de critică, în general. Este o carte serioasă, care se poate consulta sau pentru însușirea unui tablou de ansamblu, sau pentru o analiză amănunțită a unui anumit subiect. Apariția ei în limba română ar constitui un mare cîștig atît pentru cititorii de specialitate cît și pentru ceilalți, fiind nu numai o carte de referință, dar și un pasionant document.

Mihaela Haşeganu

UN COMUNIST FRANCEZ DESPRE ROMAIN ROLLAND ȘI MAXIM GORKI[1]

Cartea lui Jean Pérus, pe care, independent de voința noastră, o recenzăm cu o oarecare întîrziere, interesează nu doar prin volumul impunător de informație, într-o apreciabilă măsură inedită, pe care o conține, dar și prin fermitatea cu care sînt abordate în ea, de pe o poziție consecvent militantă, o seamă de probleme de ordin ideologic, teoretic și metodologic.

Autorul, un vechi militant comunist (membru al P.C.F. din 1935, participant la Rezistența franceză din anii celui de-al doilea război mondial), e un intelectual de elită care și-a început cariera universitară ca licențiat în filologie clasică, ajungînd apoi profesor de literatură franceză la Universitatea din Clermont. Dar se reorientează în direcția unor cercetări comparatiste, fundînd în 1953 catedra de limbă și literatură rusă, devenită apoi secția de studii slave. De aproape 20 de ani e titularul cursului de istorie a literaturii ruse la una din cele mai de prestigiu universități franceze. Primei etape îi aparține un studiu substanțial cu privire la *Don Juan al lui Molière* (1942), celei de-a doua — o *Introducere în literatura sovietică* (1950), editarea corespondenței dintre Cehov și Gorki în limba franceză, îngrijirea edițiilor de opere ale celor doi scriitori ruși și — în sfîrșit — cartea de care ne-am propus să ne ocupăm, rod al unor investigații de cîțiva ani, în decursul cărora autorul, după propria recunoaștere, a trebuit să facă față unor obstacole imprevizibile, dar pe care în cea mai mare parte le-a biruit.

---

[1] Jean Pérus, *Romain Rolland et Maxim Gorki*, Les Editeurs français reunis, Paris, 1968.

Ideea de bază a studiului — am putea spune ipoteza de lucru de la care se pornește — ni se pare că e determinată de intenția de a risipi o legendă, și anume aceea care conducea la o ,,asociere mecanică'' a numelor lui Gorki și Rolland, împinsă uneori pînă la identificarea pozițiilor lor în toate domeniile vieții spirituale, inclusiv politica. Or, din primele pagini ale cărții, J. Pérus demonstrează că despre o identitate de poziții ale celor doi scriitori nu poate fi vorba decît din 1931 (cînd R. Rolland renunță la ,,rezervele'' sale față de politica internă a guvernului sovietic) și pînă-n 1936 (cînd moare Gorki). Corespondența însă, relația (fără cunoștința directă, personală, căci cei doi mari scriitori nu s-au văzut pînă-n 1935), necesitatea organică de a dialoga datează de mult mai înainte, izvorînd, după Pérus, ,,din efortul fiecăruia de a-și lămuri propria gîndire, asociat cu renunțarea la orice tentativă de a convinge'' (p. 12). Deci, spre deosebire de alți comentatori, care, firesc poate, s-au străduit pînă acum să scoată în relief ceea ce-i unea pe Rolland și Gorki [2], Pérus pune un accent egal pe ceea ce îi deosebea mereu pe unul de altul, dar fără a-i depărta. E interesant de notat că acest demers își găsește justificare și într-o constatare de reținut din domeniul istoriei literare. Dintr-un anumit punct de vedere, poziția lui Barbusse în Franța era mult mai apropiată de cea a lui Gorki, și totuși acesta, deși a colaborat intens cu Barbusse, sufletește a fost și a rămas apropiat lui Rolland. Fapt semnificativ, după cît se pare. ,,Rolland și Gorki — spune în încheiere cercetătorul francez — nu abdicau la nimic din propria lor personalitate, din ceea ce le venea de la națiunea și rasa fiecăruia. Inspiră însă admirație privelișteа acestor divergențe, care se conciliau fără a se șterge în acțiunea comună avînd ca scop edificarea unei umanități noi, dincolo de divergențele de astăzi. Așa cum îi plăcea să repete lui Romain Rolland, citindu-l pe mastrul său Empedocle : ἐχθρῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν. Deosebirile nasc cea mai splendidă armonie'' (p. 345).

Efortul de risipire a unei legende e profitabil cel puțin din două puncte de vedere. În primul rînd, ca un imbold de lărgire a inițiativei în direcția unei mai profunde și mai adecvate interpretări a dimensiunii și a rolului jucat de cele două personalități proeminente ale secolului nostru în istoria literaturii și a vieții spirituale contemporane. În al doilea rînd, pentru găsirea unor noi termeni de discuție și în legătură cu unele probleme dintre cele mai controversate ale actualității. Nu importă dacă Pérus le-a avut în vedere pe amîndouă, dar că a adus contribuții de prim rang în ambele sensuri e pentru noi în afară de îndoială.

Romain Rolland cîștigă din continua confruntare cu Gorki mai ales pe linia unei mai pregnante sublinieri a consecvenței sale ideologice. Se știe doar că unii comentatori, prea legați de felul său fundamental idealist de a reacționa la problemele artei și ale realității, au fost înclinați să vadă în atitudinea de după 1931 a lui Rolland un fel de abdicare de la lupta intransigentă dusă pînă atunci pentru apărarea independenței totale a spiritului uman (J. Pérus are în vedere, printre altele, și comentariile lui J. Robichez). Pe de altă parte, nici acei care au salutat cu explicabil entuziasm acțiunea lui R. Rolland de apărare a Uniunii Sovietice împotriva calomniatorilor și a denigratorilor de orice nuanță nu au știut întotdeauna să racordeze între ele — cu suficientă forță de convingere și suplețe — diferitele etape ce s-au succedat în evoluția tulburătoare a gîndirii lui Rolland. Unii au preferat chiar să-l ignoreze pe apologetul lui Gandhi și al eroismului revoluționar ce se dispensează de violență. În fapt însă, atitudinea marelui scriitor francez, la o mai atentă analiză (și corespondența cu Gorki conține sub acest aspect date extrem de semnificative), oferă certitudinea unei rectilinități impresionante. Nici o abdicare, ci doar luare în considerație cu o probitate de cristal a datelor noi pe care i le aducea în față istoria.

---

[2] Bizuindu-se îndeosebi pe cunoscutul *Salut către Gorki* al lui Rolland, unde, exprimîndu-și părerea de rău că n-a putut găsi în Franța un popor în care să se înrădăcineze și adăugînd apoi că l-a găsit totuși în urma unei munci subterane care l-a condus către ,,imensa viață trezită în străfundurile U.R.S.S.'', marele idealist francez conchide : ,,...și la capătul acestui efort subteran rădăcinile mele s-au înlănțuit cu cele ale lui Gorki. Mîinile noastre s-au strîns frățește''.

Tot astfel cum nu are decît de cîştigat din confruntarea cu propria personalitate reală şi *scriitorul* Maxim Gorki. Graţie eforturilor unor comentatori prea zeloşi, vagabondul de altădată ne întîmpină nu arareori de pe paginile dense ale unor analize stufoase şi întinse îmbrăcat în toga unui apostolat literar căruia i s-a refuzat toată viaţa. „Părinte al literaturii proletare", „fondator al realismului socialist", „despicător de drumuri noi" în literatura revoluţionară — toate aceste superlative i s-ar potrivi, poate, lui Gorki ca elemente constitutive ale unui portret exhaustiv şi nuanţat. Însă absolutizate şi mai ales izolate de necontenitele sale frămîntări şi căutări, ele schematizează chipul unui artist care, la un contact mai intim cu opera sa, te fascinează mai ales prin dinamismul ei, prin pendularea neîncetată a opţiunilor, prin capacitatea uimitoare de a reacţiona spontan şi impetuos la toate impulsurile, citeodată neînţelese, care o agitau de afară.

Metoda lui Pérus este a unui cercetător sistematic. Materialul e orînduit pe capitole corespunzătoare unor etape distincte în istoria relaţiilor dintre R. Rolland şi Gorki. Iar dacă primele capitole, privitoare la anii în care contactele dintre cei doi scriitori au fost sporadice şi neangajante, nu conţin încă puncte de vedere noi, autorul studiului menţinîndu-se în expectativă şi limitîndu-se la rezumarea unor date mai mult sau mai puţin cunoscute referitoare la evoluţia spirituală a lui Romain Rolland şi Maxim Gorki pînă la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, începînd cu capitolul II, din fiecare aspect nou al corespondenţei se extrag puncte de vedere noi, în vederea abordării unor teme care stricto-senso depăşesc obiectul investigaţiei.

E cît se poate de concludent, de pildă, modul în care atitudinea faţă de Tolstoi (şi faţă de tolstoism) e scoasă în relief ca punctul de plecare al unei discuţii dintre cele mai fecunde. Ea s-a iscat ca o necesitate dintr-o neînţelegere. În legătură cu aprecierea revoluţiei şi a ordinii revoluţionare generate de ea. J. Pérus specifică însă că neînţelegerea nu s-ar fi născut dacă ea n-ar fi fost alimentată de „dezorientarea lui Gorki în faţa noii realităţii". „În maximele lui Rolland i s-a părut a recunoaşte nu o doctrină, ci propriile sale îndoieli şi temeri : adeziunea sa este pe de-a-ntregul emoţională — dezordinea din scrisori o dovedeşte cu prisosinţă. Astfel se explică de ce în corespondenţa din anii următori înţelegerea superficială nutrită de relaţii literare se conjugă ciudat cu polemica ori de cîte ori se vorbea de sistemul de gîndire : este o neînţelegere care se lămureşte treptat şi se risipeşte. În acelaşi timp încrederea lor unul într-altul creşte mereu, pe măsură ce devin conştienţi prin discuţie de seriozitatea cu care fiecare e angajat în meditaţia asupra viitorului umanităţii. În această meditaţie ei îl întîlnesc pe marele om cu care, prin adeziune sau negare, s-a confruntat tinereţea lor : L. Tolstoi. Discutînd despre Tolstoi, ei vor aprofunda împreună filozofia revoluţiei i" (p. 87—88). În mare, datele problemei par a fi acestea : în cazul lui Rolland, care l-a cunoscut pe Tolstoi din afară, admirînd mai ales inflexibilitatea criticii sale la adresa a tot ce este fals, falsificator şi fătarnic în societatea modernă, exemplul profetului funcţionează cu un argument în favoarea adeziunii sale la cauza fundamentală a revoluţiei[3]. Gorki, dimpotrivă, implică refuzul său organic de a accepta tolstoismul în sistemul de justificări ale atitudinii sale rezervate faţă de strategia şi tactica bolşevicilor. Exagerînd (pînă-n momentul în care a fost corectat de Lenin şi a recunoscut justeţea criticii) forţele stihinice ale revoluţiei, el asociază „asiatismul" ţăranului rus cu dogmatismul evanghelic al lui Tolstoi, văzînd în ambele aceeaşi origine. Dar comună şi lui Rolland şi lui Gorki a fost necesitatea ce a simţit-o de a se verifica prin Tolstoi. Iar ca urmare, înfruntîndu-se, bizuindu-se însă pe platforma comună a dezacordului, ei au reuşit, autoaprofundîndu-se, să-şi corecteze atitudinile în ambele sensuri. „Într-un mod paradoxal — mai remarcă Pérus —, criticarea de către Gorki a tolstoismului autoritar îl împinge pe Romain Rolland înspre un gandhism «eroic» şi « revoluţionar »" (p. 119).

---

[3] Paradoxal, dar într-un fel în consonanţă cu interpretările unor poeţi ruşi, ca Betii sau Blok, şi chiar Esenin, Rolland implică în demonstraţie şi creştinismul.

În același sens am fi tentați să relevăm și prezentarea discuției stîrnite de *Colas Breugnon*, cartea în care lui Gorki i s-a părut că a găsit încă un argument în favoarea tezei sale cu privire la superioritatea spiritului latin în raport cu „pesimismul indo-germanic" înrudit cu „asiatismul" ce-l tortura mereu. Dacă în cazul discuției despre Tolstoi Gorki îl ajută pe Rolland să vadă mai clar limitele tolstoismului, în cazul celeilalte Rolland îl ajută pe Gorki să se elibereze din păienjenișul unor îndoieli[4]. El îi atrage atenția că pesimismul și optimismul sînt proprii tuturor popoarelor mari, fiind „cei doi poli ai sufletului — Cerul și Infernul —, cele două abisuri, pe care le umplu" (scrisoarea din 8 ianuarie 1925). Concluzie plină de înțelepciune, conchide Pérus, „pentru că fiecare va căuta în literatura și în filozofia mondială doar argumentele de care are nevoie pentru a *sprijini propria sa gîndire : Gorki, în meditațiile sale asupra* destinelor revoluției ruse, Rolland, pentru elaborarea unei filozofii în măsură să concilieze credința în *revoluția socială cu religia sa intimă*" (p. 139). Ceea ce se verifică printre altele și prin schimbul de păreri privitor la dragoste ca sentiment universal, ca sursă principală a tuturor exploziilor de energie umană. „Această concepție maternă asupra dragostei — notează Pérus — l-ar putea apropia sensibil pe Romain Rolland de Gorki, dacă ei ajungeau la ea pe aceeași cale. La Rolland ea este pe de-a-ntregul atașată de experiența mistică și speculația metafizică. E într-un fel proiectarea, pe pămînt sau în roman, a unei gîndiri de sorginte pur subiectivă. La Gorki, dimpotrivă, ea nu presupune nici un fel de latură religioasă, ci sistematizează rezultatele unei meditații multiforme, care nu se detașează niciodată de viața observată. Nici un fel de teorie, doar umanitatea concretă : un om care, „neavînd cum să iubească mereu ceva sau pe cineva", caută a găsi în lumea revoluției sensul dragostei, care se confundă în ochii săi cu revoluția însăși" (p. 147—148).

În acest fel, fiecare capitol, constînd în aparență doar dintr-o analiză extrem de conștiințioasă de texte și fapte, conduce și la elucidarea unor probleme ideologice de incontestabilă actualitate, pe care, fără a se substitui eroilor cărții, Pérus știe să le evidențieze ca un militant comunist convins că datoria sa e să extragă concluzii deschizătoare de drumuri noi în cadrul unor investigații de care mișcarea comunistă are o imperioasă nevoie.

Într-un plan mai apropiat de problematica literară, și avînd deci un interes aparte, se situează discuția despre Flaubert, despre arta și realismul său. Pornind de la puncte de vedere și considerații deosebite, Romain Rolland și Gorki se unesc în aspirația de a se elibera de orice convenții literare. Ei sînt realiști, dar numai în măsura în care nu se pot dispensa de observație. Dar „pentru amîndoi faptul observat e doar o trambulină — cuvîntul e al lui Flaubert — pe care se sprijină imaginația inductivă" (p. 181). După *cum tot pornind de la Flaubert* ei se unesc în concluzia de a respinge ca nesatisfăcătoare formula „armonia formei și a conținutului", cerînd *nu armonie, ci „unitate indisolubilă, dintre conținut și formă, fondul* încorporîndu-se în formă, iar forma nefiind decît conștiința conținutului" (p. 183)[5]. Mai e de menționat *că în împrejurările* de atunci discuția amintită a răsunat aproape ca un preludiu la marea discuție despre realismul socialist, proclamat programatic la primul congres al scriitorilor sovietici (1934).

Abundența problemelor pe care Pérus — pornind numai de la datele concrete ale relației Rolland-Gorki — le abordează din punctul de vedere al unui militant comunist de azi dă măsura valorii efortului său. Și tot de aici rezultă însemnătatea generalizărilor pe care le propune. Indis-

---

[4] E de notat totuși că J. Pérus socoate că „antitolstoismul lui Colas e mult mai puțin clar lui Romain Rolland însuși decît lui Gorki. Pentru Gorki spiritul lui Colas și spiritul lui Tolstoi sînt contradictorii ; „asiatismul" tolstoist ar reprezenta într-un fel teza căreia i se opune ca antiteză „scepticismul" latin — rezolvarea acestei contradicții conducînd la umanismul socialist pe care-l visează. Pentru Romain Rolland spiritul lui Colas și spiritul lui Tolstoi reprezintă două forme de gîndire coexistente, în egală măsură legitime și care se cer a fi armonizate : din tolstoism el va îndepărta doar doctrina care-i părea un adaos inutil și străin de spiritul lui Tolstoi" (p. 131).

cutabil, principalul liant care cimenta an de an înțelegerea Rolland- Gorki, confraternitatea lor — în ciuda atîtor deosebiri de temperament și de ideație — a fost încrederea în revoluția în care amîndoi vedeau expresia cea mai pregnantă a forțelor umane creatoare. Umanismul lor a fost socialist pentru că izvora din această încredere.(„Oricît de deosebite le-au fost, în cursul vieții, modalitățile de a se angaja în bătălia revoluționară, despre fiecare din ei se poate spune că pînă la urmă nu marxismul l-a adus la comunism, ci realitatea comunistă i-a asigurat adeziunea deplină la marxism" — p. 256.) Scepticismului spenglerian, care a alterat atîtea spirite europene de elită în perioada dintre cele două războaie mondiale, ei i-au opus o încredere neclintită în om. Și cu toate că izvorul acestei încrederi a fost la fiecare altul, cu toate că Rolland pînă la sfîrșitul vieții punea accentul prim pe acțiunea spiritelor independente care distilează în ele chintesența umanității, iar Gorki era atent mai ales la exploziile de energie care izbucneau în străfundurile societății descătușînd-o, amîndoi au văzut în istorie în primul rînd istoria eliberării forțelor creatoare ale omului, avînd o încredere deplină pînă și în„forțele vii, latente, ale umanității strangulate" (p. 341). Și tocmai din această cauză adeziun a lor la cauza revoluției socialiste a fost totală, ca și încrederea în virtuțile ei. Amîndoi au știut să facă deosebirile necesare între fluxul istoriei și accidentele ei [6], și astfel s-au dovedit a fi imuni, din punct de vedere politic și ideologic, la solicitările unor amărăciuni trecătoare. Nici unul n-a admis compromisuri cu conștiința, „sentimentul responsabilității scriitorului în fața istoriei și hotărîrea de a asuma această răspundere" (p. 19) i-au călăuzit mereu, dar nici n-au permis rațiunilor incidentale să le sugrume credința fermă în invincibilitatea omului. Măreția lor, și a prieteniei dintre ei, prin asta se statornicește în istorie ca un exemplu neegalat încă, îndemnîndu-ne mereu să ne consacrăm forțele nu unor divagații, emoționante poate, dar sterile, pe marginea unor mișcări aberante, fără de care nici o înaintare nu e de închipuit, ci sondării mereu mai adînci a esențelor prin care și pentru care omenirea întinerește după fiecare criză pe care o depășește, învingînd-o, negînd-o pînă la urmă și prin faptul însuși al *existenței* sale, pe care nimeni nu o poate nega.

Mihai Novicov

ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lirica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid, Ed. Gredos, 1969, 623 p.

Poezia lirică populară spaniolă din secolele al XV-lea și al XVI-lea este expresia uneia din cele mai originale și valoroase forme specifice creației literare din Peninsula Iberică. Dacă pînă nu demult istoria literară hispanică nu a valorificat această interesantă creație artistică a poporului spaniol, cauza trebuie căutată, neîndoios, în dificultățile multiple — și în primul rînd în cele legate de originile îndepărtate și incerte — ridicate de cercetarea ei amănunțită și complexă.

---

[5] Extrem de interesantă și abundînd de sugestii fecunde e și analiza comparativă a două romane: *Viața lui Klim Samghin* și *Educația sentimentală*. „Confruntarea celor două opere — e de părere Pérus — permite să se vorbească despre Gorki ca despre un Flaubert rus, care a împins mai departe în *Viața lui Klim Samghin* realismul *Educației sentimentale*" (p. 199).

[6] În acest sens apreciem ca fiind de o mare finețe următoarea propoziție, tot concluzivă, a lui Pérus: „Asupra legității revoluției ruse, amîndoi cădeau de acord ca asupra unui fapt consumat. Nici pentru unul, nici pentru altul nu se pune problema de a repune în discuție principiul unei revoluții democratice, socialiste, care tinde să întemeieze un stat pe proeminența muncii, nici unul, nici altul nu se uită înapoi. Într-adevăr, practica revoluționară n-a fost niciodată criticată de către vreunul din ei fără să fie reamintită, implicit sau explicit, adeziunea la revoluția care reprezenta în ochii lor un progres ireversibil, condiție a întregului progres ulterior" (p. 211).

Unei astfel de cercetări îi este destinată cartea lui Antonio Sánchez Romeralo, care constituie un amplu studiu monografic despre unul din tipurile cele mai reprezentative — dar, în același timp, mai puțin cunoscute — ale liricii populare spaniole din secolele al XV-lea și a XVI-lea, denumit *villancico*[1].

Inițial, denumirea de *villancico* a avut o accepție foarte largă, aplicîndu-se generic oricărei compoziții în versuri cu caracter popular, fiind deci echivalentă cu aceea de *poezie populară* sau *tradițională*. Mai tîrziu, *villancico* își restrînge sfera, ajungînd să desemneze numai un anumit tip de poezie lirică populară, cu o structură determinată — strofe scurte și refren —, cu conținut îndeosebi de dragoste, ceva ce s-ar asemăna, la noi, cu *cîntecul* sau cu *doina*.

Prologul care deschide lucrarea precizează că principiul de bază în alcătuirea ei a fost acela de a fundamenta, prin analiza tipului *villancico*, conceptul de *lirică populară* în cadrul poeziei spaniole, avîndu-se mereu în vedere, în acest scop, evidențierea deosebirilor existente între cele două tipuri de poezie: *populară* sau *tradițională* și *popularizantă* (aceasta din urmă include creația poetică de factură populară care nu aparține însă colectivității și tradiției, ci unor creatori individuali).

Cele cinci capitole ale cărții (I. *Introducción al estudio del villancico*, II. *El villancico frente al problema de la poesía popular*, III. *Estructura y forma del villancico*, IV. *Caracteres de estilo*, V. *El problema de los orígenes*) prezintă, pe baza unei cercetări complexe, problemele și aspectele cele mai semnificative ale genezei, evoluției și trăsăturilor caracteristice ale formei *villancico*, în permanență considerată în ansamblul liricii hispanice tradiționale.

Ca tip anumit de poezie lirică populară, *villancico* apare în literatura spaniolă în a doua jumătate a secolului al XV-lea, deosebindu-se net — prin particularități de structură și stil evident populare — de poezia cultă din acea vreme, reprezentată de versurile poeților de la curte. Datorită farmecului și prospețimii sale, noua formă cunoaște o răspîndire și înflorire rapidă, devenind o „modă" poetică foarte apreciată: în tot secolul al XVI-lea poeții se străduiesc să versifice în forme asemănătoare.

Modul în care *villancico* irumpe din filonul de aur al creației poetice populare, esența lui intimă au rămas multă vreme învăluite în mister.

Acum mai bine de o jumătate de veac, marele filolog spaniol Ramón Menéndez Pidal a remarcat o serie de afinități tematice și stilistice între *villancico* și o altă formă specifică liricii hispanice, de origine galiciană, cunoscută sub denumirea de *cantigas de amigos*. Această prețioasă constatare este întărită și îmbogățită în 1948, cînd are loc descoperirea așa-numitelor *jarchas*, poezii lirice scrise în dialectul mozarab, care prezintă remarcabile asemănări cu celelalte forme amintite. Prin precizarea acestor corespondențe, s-a ajuns la fundamentarea tezei privitoare la originea comună a celor trei forme caracteristice ale liricii hispanice: *villancico* spaniol, *cantigas de amigos* galiciene și *jarchas* mozarabe, toate reprezentînd ramuri ale unui trunchi comun, trunchiul liricii peninsulare, de structură și tradiție populară.

Contribuția, foarte prețioasă, adusă de Antonio Sánchez Romeralo în această direcție constă în cercetarea *minuțioasă a paralelismelor* și *zonelor de contact* dintre cele trei forme lirice și — fapt deosebit de important pentru istoria literară comparată — în valorificarea datelor obținute în cadrul problemei generale referitoare la originile liricii romanice și europene.

Un valoros aport teoretic este adus și în privința definirii conceptului de *poezie populară*, întrucît autorul urmărește, cum am mai precizat, să contureze individualitatea formei *villancico*, structura și particularitățile ei, prin raportarea constantă la poezia populară spaniolă.

După ce sînt prezentate principalele teorii referitoare la creația poetică populară în general (concepția romanticilor, a antiromanticilor, a lui Croce, a lui Menéndez Pidal etc.), se

---

[1] Pentru etimologia termenului *villancico*, prin abreviere de la (*copla de*) *villancico*, forma diminutivă de la *villano* 'țăran', cf. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1967, p. 607.

încearcă stabilirea criteriilor de identificare ale acesteia. Primul criteriu este *tradiția*, condiția sine qua non pentru ca o poezie să fie populară fiind acceptarea și conservarea ei de tradiție; al doilea, *stilul*: o poezie populară trebuie să aibă *stil popular*, adică un stil propriu, caracteristic tuturor creațiilor care alcătuiesc tezaurul poetic al unui popor.

În studiul său *Poesía popular y romancero*, R. Menéndez Pidal afirmă că, de fapt, caracterul tradițional al poeziei populare hispanice nu constă în originea ei, ci în procesul de reelaborare, la care poate lua parte întreaga colectivitate națională. Conform tezei marelui filolog, caracterul tradițional al unei opere nu presupune deci creație inițială colectivă, ci reelaborare colectivă, în decurs de mai multe generații.

A. Sánchez Romeralo încearcă o reconsiderare a conceptelor de *tradiție* și *stil tradițional* în cadrul liricii populare, arătînd că există creație tradițională inițială, o poezie putînd avea de la început stil tradițional. Ori de cîte ori o poezie lirică populară suferă modificări, noua versiune capătă un caracter distinct — afirmă autorul — , ceea ce ne îndreptățește să considerăm că avem a face nu cu o simplă schimbare, cu o versiune a poeziei A, ci cu o nouă poezie B.

Tot în legătură cu conceptele de *tradițional* este reliefată diferența existentă între *poezia lirică* și *romances*; acestea din urmă nu capătă stil tradițional de la început, ci numai atunci cînd, în urma unui intens proces de reelaborare colectivă, ating gradul cel mai înalt de răspîndire, în timp ce în lirica populară stilul tradițional al unei opere poate exista chiar din momentul nașterii ei.

În lumina acestei interpretări, *villancico* este definit ca o formă lirică din perioada Renașterii, de origine îndepărtată, păstrată de tradiția populară și care corespunde, din punct de vedere stilistic, modalităților expresive specifice stilului popular. Pecetea tradiției populare se face evidentă, în cadrul fiecărui *villancico*, atît prin tezaurul tradițional de teme și motive lirice care alcătuiesc urzeala poeziei, cît și prin formele adoptate.

În ceea ce privește tematica, sînt stabilite două grupe de *villancicos*: de dragoste și (pe teme) de sărbători sau de muncă. Autorul se ocupă în lucrare numai de primul grup, care este cel mai reprezentativ și mai bogat. Fie că domină întreaga compoziție, fie că apare doar în plan secundar, lăsîndu-se subînțeles, sentimentul de dragoste, mereu prezent, irumpe într-o gamă nuanțată de motive, dintre care cele mai frecvente sînt: descrierea frumuseții iubitei, așteptarea clipei întîlnirii, mersul la izvor sau la rîu, apoi chinurile provocate de dragoste, de absența ființei iubite, de uitare sau infidelitate din partea ei, de obligația fetei de a se mărita fără voie ori de a se călugări etc.

Ca structură și formă, *villancico* atestă unele caracteristici care-i conferă, în ansamblu poeziei populare spaniole, o individualitate proprie, bine conturată. El apare structurat într-o schemă de bază binară — A + B — în care se încadrează modalități metrice variate. Adesea se pot distinge o serie de structuri secundare care se repetă, constituind un important element de prefigurare a stilului caracteristic acestei forme lirice (astfel A + B juxtapuse, A + „que" B, A + B interogație, A + B exclamație etc.).

Principalele trăsături formale specifice pentru *villancico* sînt diversitatea (apar diferite scheme, de 2—3—4 versuri de mărime variabilă), flexibilitatea (versurile se pot lungi ori scurta după voie, adăugînd sau omițînd silabe) și nedeterminarea (poezii de trei versuri se pot transcrie în două, și invers).

Un loc important în economia lucrării îl ocupă analiza stilului, întrucît autorul a considerat drept criteriu de stabilire a esenței, populare sau nu, a unui *villancico* tocmai faptele stilistice cele mai semnificative. Dintre acestea sînt menționate în primul rînd concizia și dinamismul. Orice *villancico* tinde spre o formă cît mai concisă, ca și cum de această condiție ar depinde frumusețea mesajului liric transmis. Concizia se obține prin propoziții scurte, alcătuite din puține cuvinte, iar acestea, la rîndul lor, din puține grupuri fonice, apoi prin folosirea frecventă a juxtapunerii. În analiza modului în care este structurat limbajul poetic în propoziții sînt folosite rezultatele furnizate de computer — redate într-o bogată serie de tablouri —, ceea ce ne

îndreptățește să afirmăm că, sub acest aspect, cercetarea realizată poate fi considerată ca exhaustivă.

Cealaltă trăsătură stilistică relevată, dinamismul, se obține îndeosebi prin abundența verbelor de mișcare, în timp ce alte procedee, de exemplu adjectivul și superlativele, apar relativ rar.

Sînt analizate în continuare alte fapte care duc la crearea unui stil aparte : folosirea frecventă a dialogului, a întrebărilor și răspunsurilor, a exclamațiilor și a repetiției, prin care se obține acea tensiune lirică, acea notă dramatică ce se desprinde din fiecare *villancico*.

Deosebit de prețioasă este antologia de *villancicos*, care ocupă un spațiu important în structura cărții (p. 391—553), fiind menită să ilustreze faptele și aspectele investigate pe parcursul celor cinci capitole.

Criteriul fundamental pe baza căruia a fost concepută și realizată întreaga lucrare — și anume acela de a se stabili și scoate în evidență trăsăturile, de conținut și formă, datorită cărora o poezie poate fi considerată populară — a fost păstrat de autor și în alcătuirea antologiei ; aceasta cuprinde, ca urmare, două părți, corespunzînd celor două tipuri de poezie, populară și popularizantă.

Antologia populară este cea mai bogată : sînt incluse aici 589 de *villancicos*, care reușesc, fiecare, să dea o imagine nuanțată în ceea ce privește frumusețea, farmecul și valoarea acestui tip de creație lirică specifică poporului spaniol.

O bibliografie completă asupra temei și un triplu indice (de versuri, de trimiteri la poeziile antologizate și general) contribuie efectiv la consultarea lucrării în foarte bune condiții.

Rigurozitatea, claritatea și minuțiozitatea investigației asigură cărții lui Antonio Sánchez Romeralo o remarcabilă ținută științifică, iar pasiunea cu care autorul se apleacă asupra creației populare se îmbină în chip fericit cu o adîncă sensibilitate și receptivitate a noțiunii de frumos — dovadă a unui simț artistic sigur.

Toate aceste calități, la care se adaugă și o expunere atrăgătoare, fac ca recenta monografie despre *villancico* să poată fi considerată una din lucrările fundamentale pentru cunoașterea, cercetarea și valorificarea bogatului filon liric al creației poetice făurite de-a lungul timpului de poporul spaniol.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tudora Șandru

BIBLIOTECA CENTRALA
S.U.B.B.

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTA CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici. Opera literară**, 1970, 307 p., 20 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p. 32 lei.

* * * **Probleme de literatură comparată şi sociologie literară**, sub redacţia : Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală şi comparată**, sub îngrijirea : I. C. Chiţimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, ediţia a II-a revăzută. Redactor responsabil : Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.

* * * **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu;** sub îngrijirea ştiinţifică : Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 20, NR. 3, P. 379—538

I.P.I — c. 2472

43461

Lei 25.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 20, Nr. 3, 1971

I 2751.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM 20

4

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1971

t - IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I.C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerț exterior „Libri". Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126, Bucarest, Roumanie), ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abomanentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente se primesc la Întreprinderea de comerț exterior, „Libri", Căsuța poștală 134 — 135 (Calea Victoriei, nr. 126), București, Republica Socialistă România sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73,
București

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 20 1971 Nr. 4

2022

SUMAR

Pag.

* * * Perspective noi pentru cercetarea literară 545

150 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI V. ALECSANDRI

AL. DIMA, „Barzii cu a lor glasuri bărbate" 553
OVIDIU PAPADIMA, Poezia lui Alecsandri şi viziunea folclorică românească 557
GEORGE MUNTEAN, Permanenţa lui Alecsandri 561

100 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI N. IORGA

ADRIANA MITESCU, Literatura şi semnificaţia istorică 571

Studii

NICOLAE BALOTĂ, Procesul conştiinţei în proza română contemporană . . 583
ELENA STAN, Romanul politic în trei ipostaze 593
MIHAI ZAMFIR, Despre condiţia romanescă 601
CONSTANTIN GEORGIADE, George Călinescu student 609
EUGENIA OPRESCU, G. Călinescu — ziaristul consecvent democrat 615
GH. SPRINŢEROIU, Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi activităţii lui Ion Vinea 623
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, „Répertoire", meditaţie asupra artei romanului 631
MIRCEA BERINDEI, Marcel Proust în căutarea lui Vermeer 647
MIHAI NOVICOV, Actualitatea operei lui Dostoievski 653
STAN VELEA, Cercetarea comparată a literaturilor slave în România . . . 661

Note şi comentarii

EMIL MANU, Aspecte presimboliste în poezia lui M. Eminescu 669
GH. MUŞU, Lupta dintre Hector şi Ahile este o „legendă etimologică"? . . 673

13.680

Pag.

Texte și documente

DUMITRU NEGOESCU, Gheorghe Asachi : Asupra dramei *Turnul Butului* . 677
VIRGIL IONESCU, Caracterul scrierii *Despre civilizație*, atribuită lui Kogălniceanu. Surse ideologice ale programului publicației „Steaoa Dunării" . 681

Recenzii

ILIE POPESCU TEIUȘAN și VASILE NETEA, *August Treboniu Laurian, Viața și activitatea sa*, Editura didactică și pedagogică, 1970 (*Bucur Țincu*); MIRCEA ANGHELESCU, *Preromantismul românesc* (pînă la 1840), Editura Minerva, 1971 (*Despina Tomescu*); ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poezii populare din Transilvania* (*I. Oprișan*); I.C. CHIȚIMIA, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, 1971 (*George Simina*); EUGEN SIMION, *E.Lovinescu, scepticul mîntuit* (*Al. Săndulescu*) ION BĂLU, *G. Călinescu* (*Anca Rizescu*); ROMUL MUNTEANU, *Farsa tragică*, Editura Univers, 1970 (*Marcel Duță*); TATIANA NICOLESCU, *I.A. Bunin*, Editura Univers, 1971 (*Ana Maria Topală*); C. BARBORICĂ, *Karel Čapek*, Editura Univers, 1971 (*Simona Cioculescu*); RENÉ WELLEK, *Conceptele criticii* (Concepts of Criticism, 1963), Editura Univers, 1970 (*Adriana Mitescu*); PETER QUENNELL, *Romantic England L. Writing and Painting*, 1717—1851 (*Al. Duțu*); MERCER COOK și STEPHEN E. HENDERSON, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, Madison, 1969 (*Mihaela Hașeganu*); GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Federico Garcia Lorca*, Editura Univers, 1971 (*Eugenia Popeangă*) 685

Cronica

Tematica Congresului al VII-lea al Asociației internaționale de literatură comparată 717

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 20 1971 N° 4

SOMMAIRE

Page

* * * Nouvelles perspectives de la recherche littéraire 545

150e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE V. ALECSANDRI

AL. DIMA, «Les bardes avec leurs voix viriles» 553
OVIDIU PAPADIMA, La poésie d'Alecsandri et la vision folklorique roumaine 557
GEORGE MUNTEAN, La permanence d'Alecsandri 561

CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE N. IORGA

ADRIANA MITESCU, La littérature et la signification historique 571

Etudes

NICOLAE BALOTĂ, Le processus de la conscience dans la prose roumaine contemporaine 583
ELENA STAN, Le roman politique en trois hypostases. 593
MIHAI ZAMFIR, Sur la condition romanesque 601
CONSTANTIN. GEORGIADE, George Călinescu, étudiant 609
EUGENIA OPRESCU, G. Călinescu, le journaliste conséquent démocrate 615
GH. SPRINȚEROIU, Contribution à la connaissance de la vie et de l'activité de Ion Vinea 623
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, «Répertoire», méditation sur l'art du roman . . 631
MIRCEA BERINDEI, Marcel Proust à la recherche de Vermeer 647
MIHAI NOVICOV, L'actualité de l'œuvre de Dostoïevski 653
STAN VELEA, L'étude comparée des littératures slaves en Roumanie . . . 661

Notes et commentaires

EMIL MANU, Aspects présymbolistes dans la poésie de M. Eminescu 669
GH. MUȘU, Est-ce que la lutte entre Hector et Achille est une «légende étymologique»? 673

Page

Textes et documents

DUMITRU NEGOESCU, Gheorghe Asachi ; Sur le drame *Turnul Butului* . . 677
VIRGIL IONESCU, Le caractère de l'écrit *Despre civilizație* (Sur la civilisation), attribué à Kogălniceanu. Sources idéologiques du programme de la publication «Steaoa Dunării» 681

Comptes rendus

ILIE POPESCU TEIUȘAN et VASILE NETEA, *August Treboniu Laurian, Sa vie et son œuvre*, Ed. didactică și pedagogică, 1970 (*Bucur Țincu*) ; MIRCEA ANGHELESCU, *Le préromantisme roumain (jusqu'en 1840)*, Ed. Minerva, 1971 (*Despina Tomescu*) ; ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poésies populaires de Transylvanie* (*I. Oprișan*) ; I.C. CHIȚIMIA, *Le folklore roumain dans la perspective comparée*, Ed. Minerva, 1971 (*George Simina*) ; EUGEN SIMION, *E. Lovinescu, le sceptique délivré* (*Al. Săndulescu*) ; ION BĂLU, *G. Călinescu* (*Anca Rizescu*) ; ROMUL MUNTEANU, *La farse tragique*, Ed. Univers, 1970 (*Marcel Duță*) ; TATIANA NICOLESCU, *I.A. Bunin*, Ed. Univers, 1971 (*Ana Maria Topală*) ; C. BARBORICĂ, *Karel Čapek*, Ed. Univers, 1971 (*Simona Cioculescu*) ; RENÉ WELLEK — *Les concepts de la critique* (Concepts of Criticism, 1963), Ed. Univers, 1970 (*Adriana Milescu*) ; PETER QUENNELL *Romantic England. Writing and Painting, 1717—1851* (*Al. Duțu*) ; MERCER COOK et STEPHEN E. HENDERSON, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, Madison. 1969 (*Mihaela Hașeganu*) ; GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Federico Garcia Lorca*, Ed. Univers, 1971 (*Eugenia Popeangă*) 685

Chronique

La thématique du VIIe Congrès de l'Association internationale de littérature comparée 717

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ XX 1971 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

* * * Новые перспективы для литературного исследования 545

150 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. АЛЕКСАНДРИ

АЛ. ДИМА, « Barzii cu a lor glasuri bărbate » 553
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Поэзия Александри и румынский фольклорный характер 557
ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Постоянство Александри 561

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. ЙОРГИ

АДРИАНА МИТЕСКУ, Литература и историческая значимость 571

Труды

НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Процесс сознания в современной румынской прозе 583
ЕЛЕНА СТАН, Три разновидности политическогоромана 593
МИХАЙ ЗАМФИР, Предпосылки романа 601
КОНСТАНТИН, ДЖОРДЖИАДЕ, Джордже Кэлинеску — студент . . 609
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Дж. Кэлинеску — последовательный журналист демократ 615
Г. СПРИНЦЕРОЮ, Новые данные о жизни и деятельности Иона Вини . . 623
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, « Répertoire » — размышления об искусстве романа 631
МИРЧА БЕРИНДЕЙ, Марсель Пруст в поисках Фермеера 647
МИХАЙ НОВИКОВ, Актуальность Достоевского 653
СТАН ВЕЛЯ, Сравнительное исследование славянских литератур в Румынии 661

Заметки и комментарии

ЭМИЛЬ МАНУ, Пресимволистские аспекты в поэзии М. Эминеску . . . 669
Г. МУШУ, Поединок между Гектором и Ахиллом — этимологическая легенда? 673

Стр.

Тексты и документы

ДУМИТРУ НЕГОЕСКУ, Георге Асаки: О драме *Turnul Butului* . . 677
ВИРДЖИЛ ИОНЕСКУ, Характер приписываемой Когэлничану работы *О цивилизации*. Идеологические источники программы публикации «Steaoa Dunării» 681

Рецензии

ИЛИЕ ПОПЕСКУ ТЕЮШАН и ВАСИЛЕ НЕТЯ: *Август Требоний Лауриан, Его жизнь и деятельность*, Учебно-педагогич. изд-во, 1970 (*Букур Цинку*); МИРЧА АНГЕЛЕСКУ: *Румынский преромантизм (до 1840 г.)* Изд-во Минерва, 1971 (*Деспина Томеску*); АТАНАСИЕ МАРЬЯН МАРИЕНЕСКУ: *Народное поэтическое творчество в Трансильвании*, Изд-во Минерва, 1971 (*И. Опришан*); И. К. КИЦИМИЯ: *Румынский фольклор в сравнительной перспективе*, Изд-во Минерва, 1971 (*Джорджe Симина*); ЕУДЖЕН СИМИОН: *Е. Лозинеску—освобожденный скептик* (*Ал. Сэндулеску*); ИОН БЭЛУ: *Дж. Кэлинеску* (*Анка Ризеску*); РОМУЛ МУНТЯНУ: *Трагический фарс*, Изд-во Универс, 1970 (*Марчел Дуцэ*); ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ: *И. А. Бунин*, Изд-во Универс, 1971 (*Ана Мария Топалэ*); К. БАРБОРИКЭ: *Карел Чапек*, Изд-во Универс, 1971 (*Симона Чокулеску*); РЕНЕ УЭЛЛЕК: *Критические понятия* (пер. с англ.), Изд-во Универс, 1970 (*Адриана Митеску*); PETER QUENNELL, *Romantic* England Writing an Painting, 1717—1851 (Ал. Дуцу); MERCER COOK & STEPHAN E. HENDERSON, *The Militant Blak Writer in Africa and the United States*, Madison, 1969 (*Михаела Хашегану*); GUILLERMO DIAZ PLAJA, *Federico Garcia Lorca*, Изд-во Универс, 1971 (*Еуджения Попеангэ*) 685

Хроника

Тематика VII Конгресса Международной ассоциации сравнительной литературы 717

PERSPECTIVE NOI PENTRU CERCETAREA LITERARĂ

Măsurile propuse de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. *pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, precum și *Expunerea* amplă *la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative* s-au constituit în conștiința poporului nostru ca niște documente de excepțională însemnătate, care obligă la meditație profundă, la dezbateri adîncite în spirit critic și autocritic, la o reconsiderare creatoare a sarcinilor.

Aceasta este, în concepția noastră, semnificația discuției largi ce s-a angajat de atunci și care continuă sub forme și aspecte diverse : în ședințele plenare ale comitetelor județene de partid, în adunările generale deschise ale organizațiilor de bază, în sindicate, în organizațiile de tineret, în instituții științifice și la catedrele universitare.

Caracterul atotcuprinzător al dezbaterii a izvorît firesc din conținutul problemelor abordate. Pentru că, deși în aspectele lor concrete măsurile preconizate se referă în mare parte la anume organe de partid, la anume instituții și organizații, la anume laturi ale activității lor, în fond, în substanțialitatea lor, ele vizează întreaga muncă de partid, întreaga activitate ideologică, întreaga dezvoltare spirituală a poporului constructor al socialismului.

După cum s-a arătat într-un mod strălucit și convingător în documente, construcția socialismului în general, dar mai ales construcția unei societăți socialiste multilateral dezvoltate, presupune înaintarea progresivă în același sens a întregii comunități, coordonarea eficientă și plenară a tuturor sectoarelor înaintării. De bună seamă, la baza edificării socialismului se află dezvoltarea în ritm susținut a forțelor de producție, perfecționarea continuă a relațiilor de producție și a formelor și metodelor de conducere în activitatea economică. Însă pentru atingerea acestor obiective e absolut necesară și dezvoltarea concomitentă a spiritualității socialiste. Formele socialiste de muncă și de organizare obștească, continua adîncire a democrației socialiste presupun cu necesitate și consolidarea unei anumite atitudini, a atitudinii socialiste în muncă, în activitatea obștească, în relațiile dintre oameni, a eticii socialiste, ceea ce

REV. IST. TEORIE LIT. TOM. XX, NR. 4. P. 545–551. BUCUREȘTI, 1971

la rîndul său nu se poate obţine decît pe baza unei asimilări profunde a ideologiei socialiste, a învăţăturii marxist-leniniste, a mentalităţii revoluţionare muncitoreşti.

Iată de ce în concepţia comuniştilor, în strategia şi tactica Partidului Comunist Român, problemele de construcţie şi organizare s-au intercondiţionat întotdeauna cu cele de educaţie ; iată de ce partidul comunist nu poate concepe construcţia fără educaţie şi educaţia fără construcţie.

În acest context măsurile preconizate la începutul lunii iulie de către secretarul general al partidului au fost receptate de toţi membrii de partid, de toţi oamenii muncii care urmează cu încredere şi devotament linia partidului, ca încadrîndu-se pe deplin în spiritul şi tradiţia revoluţionară a luptei comuniste.

Sub conducerea înţeleaptă şi fermă a partidului, poporul nostru a repurtat succese însemnate atît pe plan intern, cît şi pe plan extern. Dar succesele acestea urmează a fi consolidate şi dezvoltate. În materie de construcţie a socialismului nici o stagnare nu e de conceput. În acest fel, firesc, s-a născut necesitatea unei atente examinări a modului în care activitatea de educaţie socialistă contribuie efectiv la îndeplinirea programului general. Şi s-a constatat că, în ciuda unor realizări vizibile, în unele sectoare persistă rămîneri în urmă, iar pe alocurea pot fi semnalate şi disonanţe, nepotriviri. S-a cerut eliminarea lor, efectuarea unor îmbunătăţiri, într-un cuvînt, o mai bună coordonare a activităţii politico-ideologice şi educative cu activitatea fundamentală a întregului popor. În asta vedem noi esenţa problemei. De aici decurg şi sarcinile concrete.

De bună seamă, nu toate sectoarele activităţii ideologice contribuie nemijlocit la opera de educaţie socialistă a oamenilor muncii. Într-un fel, de pildă, poate şi trebuie să fie apreciat rolul literaturii şi artei şi într-alt fel cel al cercetării literare. Cercetarea literară, prin rezultatele ei, se adresează nu numai unui public larg ci, în unele cazuri, ca orice cercetare ştiinţifică de specialitate, unui cerc mai restrîns. Dar, cu toate acestea, răspunderea cercetătorilor literari nu poate fi subestimată.

Ea decurge în primul rînd din locul extrem de important al şcolii în societatea socialistă. Şi nu doar pentru că în şcoală se studiază şi literatura, care se predă pe baza rezultatelor acumulate de istoria şi teoria literară, dar şi pentru că şcoala are un rol hotărîtor în formarea viitorilor cetăţeni, a viitorilor constructori ai comunismului. După cum s-a subliniat şi în documentele la care ne referim, construcţia socialismului şi a comunismului necesită şi presupune formarea, prin ea şi în cadrul ei, a unor personalităţi umane multilateral dezvoltate, necesită şi presupune cultivarea patriotismului socialist şi a internaţionalismului proletar. Dar aici nu se poate ajunge decît pe baza cunoaşterii întregii experienţe a trecutului, a întregii moşteniri de cultură şi civilizaţie acumulată în decursul veacurilor de popor, moştenire în care, după cum se ştie, literatura ocupă un loc de seamă. În ansamblul vastei acţiuni de formare a unor conştiinţe corespunzătoare epocii de mari mutaţii revoluţionare pe care o trăim, prelucrarea experienţei istorice şi umane prin intermediul literaturii (în şcoală şi în afara şcolii) se constituie ca un factor de prim ordin. Iar modul în care acest factor acţionează în sensul pozitiv dorit depinde în însemnată măsură de activitatea cercetătorilor literari. Pentru că, în fapt, ei în primul rînd oferă celor mai puţin iniţiaţi acea viziune globală asupra

literaturii, care le permite să racordeze lecturilor lor la imperativele politice, ideologice, etice şi estetice ale timpului.

Totodată, la cele spuse se cere a fi adăugată şi relaţia tot atît de dialectic intimă dintre creaţia literară şi critică, dintre activitatea instituţiilor de difuzare a artei şi literaturii, pe de o parte, şi cea a presei de specialitate, pe de alta, ş.a.m.d.

În cadrul discuţiilor care fac obiectul comentariului nostru a fost criticată, de pildă, orientarea ideologică a unor edituri, a cinematografiei sau teatrelor, pentru că ele nu întotdeauna au pus la dispoziţia consumatorilor opere corespunzătoare exigenţelor ideologice şi estetice ale societăţii socialiste. Dar nu încape îndoială că situaţia aceasta a fost cel puţin în parte favorizată de criteriile de apreciere mînuite de critică . Deoarece critica influenţează opinia publică artistică, iar după această opinie se orientează şi instituţiile amintite. „Noi vrem — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în *Expunerea la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative* — ca arta şi literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie şi să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru ţărănime, pentru intelectualitate, pentru toţi oamenii muncii. Sîntem pentru diversitate de stiluri şi forme în creaţia literar-artistică. Dar, aşa cum am spus şi mai înainte, concepţia, ideologia trebuie să fie una singură — ideologia şi concepţia revoluţionară a clasei muncitoare" (p. 74). Dar, pentru ca literatura şi arta să se dezvolte pe acest făgaş, e necesar ca aceeaşi concepţie şi ideologie să stea la baza cercetării literare, criticii, istoriei şi teoriei literare. Căci numai astfel se va putea desăvîrşi o viziune generală asupra literaturii corespunzătoare exigenţelor estetice ale unei societăţi socialiste multilateral dezvoltate.

Comandamentul pe care noi am încercat să-l definim e valabil, credem noi, pentru întregul front al cercetării literare. Dar, de bună seamă, el se concretizează altfel în fiecare sector în parte.

Se ştie, de pildă, că în cel al istoriei literaturii române noi am avut de corectat în ultimul deceniu o seamă de greşeli rezultate din aplicarea unilaterală şi deformată a criteriului social-politic de apreciere. Datorită intervenţiei ferme a partidului, aceste greşeli au fost corectate şi s-au creat condiţiile optime pentru încorporarea în patrimoniul culturii socialiste, pe baza unor analize în spirit marxist-leninist, a *întregii* moşteniri literare. Dar în unele publicaţii s-au produs exagerări în sens contrariu. Unii istorici literari au fost obsedaţi de ideea umanismului socialist înţeleasă simplist, ca un cîmp de posibilităţi nediferenţiate pentru un dialog egal cu toţi scriitorii. Pentru receptarea literaturii din trecut este nevoie însă de o nuanţare combativă a receptării, de o comentare şi o explicare a dimensiunilor, a structurilor, nu a accidentelor ideologice. Ştiinţa marxist-leninistă militează pentru repunerea în valoare a fondului dominant al operei unui scriitor, dar nu scuteşte deloc pe cercetător de a-i arăta limitele şi erorile, eşecurile şi manifestările fără mesaj estetic şi social. Spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu: „Noi dăm o înaltă apreciere şi lui Eminescu, şi lui Goga — ca scriitor, pentru că îl criticăm şi va trebui să-l criticăm din punct de vedere politic şi filozofic — , lui Rebreanu şi altor mari scriitori şi poeti. Apreciem şi trebuie să folosim tot ceea ce este valoros, bun în trecutul nostru, dar trebuie să pretindem ca astăzi

să se creeze de pe poziţiile noastre comuniste" (p. 77—78). Viziunea aceasta se cere să fie generalizată şi implantată adînc în toate cercetările de istorie literară, să fie aplicată consecvent, fără ezitare. În asta vedem noi sarcina ideologică principală, şi ei vor trebui să-i răspundă şi colectivele de cercetători literari din cadrul Academiei de ştiinţe sociale şi politice, şi în primul rînd, firește, cercetătorii Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu".

E de menţionat că în primăvara acestui an Institutul „George Călinescu" a iniţiat o dezbatere privind problemele moştenirii literare.Dar în cadrul discuţiilor au fost abordate în special problemele metodologice şi de cuprindere, unele aspecte teoretice şi mai puţin cele cu caracter ideologic. Discuţia deci urmează să fie continuată în acest sens, dar mai ales se cer a fi elaborate studii în care receptivitatea cea mai largă, comentarea la obiect şi nuanţată a fenomenului literar din punct de vedere estetic să fie *organic* îmbinată cu aprecierea ideologică de pe poziţia combativităţii de astăzi a unor militanţi pentru triumful ideologiei comuniste.

Într-un mod cu totul subliniat se pune în acelaşi context problema abordării dintr-un punct de vedere istoric a literaturii de după 23 August 1944, deci a literaturii române din epoca socialismului. Sub ochii noştri s-a produs o mutaţie de care cu greu devenim conştienţi. O literatură pe care am urmărit-o cum creşte, cel puţin într-o parte a ei, s-a deplasat din imperiul criticii în cel al istoriei. A devenit şi ea *moştenire literară.* Ceea ce conduce la îndatorirea firească de a o încorpora cercetării cel puţin cu aceeaşi grijă şi dragoste ca oricare altă parte a moştenirii literare. Sarcina creării unor opere de sinteză privind literatura contemporană (mai precis : literatura postbelică), sarcină atît de dezbătută în presa literară, dar de rezolvarea căreia, după ştiinţa noastră, foarte puţini s-au interesat în mod concret, se pune, în lumina recentelor documente de partid, cu o acuitate sporită. Şi, explicabil, în cercurile literare se aşteaptă ca anumite iniţiative în acest sens să pornească de la Institutul de istorie şi teorie literară al Academiei de ştiinţe sociale şi politice. Ceea ce, sperăm, nu va întîrzia. „Revista de istorie şi teorie literară" e decisă să ofere spaţiu pentru studii şi cercetări dedicate etapei celei mai noi din istoria literaturii noastre, iar în cadrul institutului se va constitui un colectiv în vederea elaborării unor contribuţii parţiale şi de sinteză, despre care sperăm că vor deveni preludiul unei *Istorii a literaturii române contemporane.* Dar, se înţelege de la sine că, pentru desăvîrşirea unei opere atît de vaste, este nevoie de un cadru cît mai cuprinzător de colaborare.

Într-un mod întrucîtva analog, dar şi deosebit, se pun problemele în sfera cercetărilor de istorie a literaturii universale, ţinîndu-se seamă, bineînţeles, de faptul că aici nici vorbă nu poate fi de o cuprindere exhaustivă. Dar cu atît mai mult în selectarea temelor s-ar cuveni să fie luate în consideraţie exigenţele educaţiei socialiste. După cum se ştie, în materie de relaţii culturale Partidul Comunist Român se situează pe o poziţie intransigentă de combatere a oricărui dogmatism şi a oricărei îngustimi. Explicabil, ne interesează în primul rînd realizările culturale din ţările socialiste, ca avînd valoarea unor experienţe contingente cu ale noastre, dar nu vom ignora nimic din ceea ce creează geniul uman într-o parte sau alta a globului. Dar întreg acest tezaur e firesc să-l ra-

portăm la efortul socialist al poporului nostru. El devine pentru noi valoare doar în măsura în care e înglobat ideologiceşte, cel puţin prin unele laturi ale sale, acţiunii de desăvîrşire a educaţiei socialiste — parte integrantă a construcţiei socialiste.

Ceea ce conduce cel puţin la două cerinţe imediate. În primul rînd accentuarea perspectivei comparatiste. Dar nu comparatism sterp de simplă juxtapunere, adeseori mecanică, de fapte şi tendinţe literare, ci o cercetare comparată creatoare, menită să evidenţieze, ca rod al confruntării, aspectele specifice, originale, pe plan naţional şi social. Comparatismul viu, îmbogăţit prin alte demersuri variate şi noi metode de investigare în domeniul cercetării literare, conducînd cu necesitate la elaborarea unor ample şi ramificate sisteme de referinţe, cît şi la întemeierea unor abordări din unghiuri de vedere variate ale *aceluiaşi* fenomen literar, creează implicit un cadru prielnic şi pentru consolidarea unui sistem de criterii de apreciere în care valoarea estetică să se îmbine organic cu semnificaţiile sociale şi ideologice. Ceea ce înseamnă că este necesară şi o perspectivă critică marxist-leninistă asupra comparatismului însuşi. Conştient de această necesitate, Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" a elaborat o istorie a comparatismului românesc menită să urmărească (cel puţin în intenţia autorilor), pe baza exemplului ce ne este cel mai familiar, tocmai această evoluţie — de la confundarea factologică mecanicistă la efortul de pătrundere în dialectica intimă a procesului literar.

În al doilea rînd, cercetările de literatură universală şi comparată, oricît de parţiale şi specioase ar fi, e firesc să fie conexate cu problemele vii pe care le naşte evoluţia literaturii contemporane din ţara noastră. Ştiut este, de pildă, că şi pînă la documentele din iulie, dar mai ales după această dată, în presa literară a fost luată nu o singură dată, şi cu deplină îndreptăţire, atitudine împotriva unor tendinţe izolate, apărute ici-colea în tabloul dezvoltării efervescente a literaturii noi, de a mima sau a pastişa chiar nişte procedee de încifrare şi convenţionalizare a mesajului artistic, procedee crescute pe solul unor alte realităţi sociale şi spirituale şi care, firesc, apar ca nişte schimonosiri artificioase într-o ţară unde de la literatură se aşteaptă în primul rînd intervenţia activă şi deschisă în dezbaterea unor probleme acute de viaţă şi de muncă.

Dar, lipsite de o întemeiere ideologică solidă, aceste reproşuri n-au sunat întotdeauna convingător. Dimpotrivă, se crea uneori impresia că se condamnă experimentarea în sine, că se cere artiştilor şi scriitorilor tineri să ştie apriori care experimente sînt admisibile şi care nu. Ceea ce, în fond, e o absurditate. Un experiment se numeşte doar experiment tocmai pentru că rezultatele sale nu sînt previzibile. Iar fără experimente — de orice natură — o literatură nu se poate înnoi, nu poate progresa. Se pare că la timpul său nu s-a înţeles, iar acum recentele documente de partid ne ajută să înţelegem mai bine că atitudinea critică militantă în spirit marxist-leninist presupune nu sancţionarea apriori a unor experimente, chipurile neadmisibile, ci evaluarea cît mai competentă şi cît mai responsabilă a semnificaţiei reale a unor experienţe consumate. Dar, pentru a fi eficientă şi convingătoare, evaluarea aceasta trebuie să se

bizuie pe o analiză prealabilă de aceeași orientare a diverselor curente, tendințe, experiențe și inovații din mișcarea literară și artistică contemporană pe plan mondial. Considerăm că greșeala cea mai serioasă a fost comisă atunci cînd, față de unele fenomene din această serie, evident neconsonante cu ideologia revoluționară muncitorească, a fost adoptată o poziție apologetică.

Pornindu-se de la această împrejurare, ar putea fi deduse — credem noi — , cu oarecare certitudine, și sarcinile cercetării, dar mai ales ale unor colective constituite de cercetători. Ele ar trebui — și Institutul de istorie și teorie literară e hotărît să ofere în acest sens un exemplu — să aleagă din imensa varietate de probleme pe care le oferă literatura universală și comparată pe acelea care, investigate cu pertinență, ar putea înfățișa într-o lumină ideologică adecvată tendințele și mișcările artistice semnificative ale epocii. Cu alte cuvinte, mișcarea noastră literară are nevoie de analize temeinice, la obiect, ale unor aspecte-cheie, menite să contribuie la o mai bună înarmare a unui larg front de lucru, cu o mai justă înțelegere a *esenței* diferitelor fenomene literare.

Din cele de mai sus sperăm că a rezultat cu limpezimea necesară convingerea noastră că, la îndemnurile partidului privind redresarea la un nivel superior a activității ideologice, cercetătorii din domeniul literaturii ar trebui să răspundă mai ales prin intensificarea efortului de clarificare în spirit marxist-leninist a unor probleme fundamentale referitoare la o viziune globală asupra literaturii. Că în cadrul acestui efort preocupările pentru problemele teoretice ar trebui să sporească, ne pare, evident. Căci de fapt teoria literaturii este tocmai acea parte a științei literare în care concepția asupra lumii, adeziunea la cutare filozofie, se manifestă cel mai pregnant. Se știe, pe de altă parte, cît de mare e azi în întreaga lume interesul pentru problemele teoretice ale literaturii. Numai în decursul ultimelor două decenii au luat naștere o seamă de școli, tendințe și discipline noi, cum ar fi de pildă estetica structurală sau sociologia literaturii, ca să nu numim decît cîteva. Este o datorie a teoreticienilor noștri să supună toate aceste demersuri unei analize marxist-leniniste competente și minuțioase, pentru a extrage din ipotezele avansate laturile pozitive și a respinge argumentat ceea ce nu e compatibil cu ideologia socialistă. Fără o asemenea muncă sistematică de prelucrare a literaturii de specialitate nici nu poate fi vorba de claritate și fermitate ideologică. „Dicționarul de critică literară", cuprinzînd toți termenii pe care cercetarea literară îi vehiculează azi în diverse accepții, dicționar a cărui redactare e pe cale a fi încheiată la Institutul „Călinescu", va putea contribui, măcar parțial, la îndeplinirea sarcinii pe care noi am încercat s-o schițăm. Dar de bună seamă eforturile vor trebui să continue.

În rîndurile de mai sus am încercat să înfățișăm perspectivele noi pe care le deschid cercetării literare recentele documente de partid, dar de sigur doar orientativ și într-un mod general, fără nici o pretenție de a epuiza problema. Am vrut să subliniem doar că adeziunea noastră totală la principiile formulate nu reflectă numai hotărîrea de a le valorifica, dar și convingerea că astfel cercetarea ca atare, ca un sector de activitate prin excelență creatoare, va avea foarte mult de cîștigat. Lupta comunistă,

prin chiar esența ei, presupune încurajarea multilaterală a tuturor eforturilor creatoare, conduce la lărgirea continuă a orizontului de investigație, ceea ce a fost dovedit din nou prin conținutul și orientarea îndrumărilor la care ne-am referit pînă acum. Ne așteaptă deci o muncă vie, frumoasă, dar și grea. Ar fi o greșeală să ne așteptăm dintr-o dată la rezultate spectaculoase. Ne este clar că rezolvarea tuturor problemelor pe care partidul le-a ridicat în fața oamenilor de știință cere muncă serioasă, sistematică, de covîrșitoare răspundere colectivă și personală. Avem de dedicat efortului de adîncire a operei de educație socialistă a poporului nu un studiu sau două, ci întreaga noastră activitate. Numai astfel vom dovedi că sîntem la înălțimea încrederii cu care ne-a învestit partidul.

„BARZII CU A LOR GLASURI BĂRBATE"

AL. DIMA

În linii mari, poate mai puțin în amănunte, locul și rolul lui Alecsandri în mișcarea literară a veacului trecut a fost pe deplin statornicit de istoriografia noastră mai veche și mai ales de cea contemporană. Ca totdeauna, în ce privește opera, ar mai fi cazul să se adauge unele lucruri, dar desigur, nu prea multe. Istoricii literari sînt, în general, de acord că scriitorul a dominat literele noastre o jumătate de veac, din 1840, cînd a intrat pe scena vieții naționale, și pînă în 1890, cînd s-a stins cînd, după cum singur scria generos, „și-a închinat al său apus" „răsăritul falnic" al lui Eminescu. Meritele artistice ale bardului de la Mircești au fost localizate, indiscutabil, în lirica lui descriptivă, în dramaturgia satirică și istorică, și mai ales în proza descrierii de călătorii.

Dar scriitorul nu-și mărginește, nici pe departe, faima la calitățile estetice ale unei părți a operei sale care dăinuiesc încă, neveștejite.

Prin 1919, Ibrăileanu se întreba într-un articol din „Însemnări literare": „Prin ce este mare Alecsandri?". Și răspunsul său, cu totul exact, își menține și astăzi valoarea. „El este mare prin suprafața operei și contribuția ei la agitarea și rezolvarea tuturor problemelor culturale și literare ale vremii sale", scria Ibrăileanu. Într-adevăr, dacă ne punem din nou astăzi aceeași întrebare, după o jumătate de veac, strălucirea lui Alecsandri nu ne pare diminuată și — asemeni unei stele fixe — ea stăruie cel puțin prin cîteva raze ale ei ce au devenit parcă și mai ascuțite și mai pătrunzătoare pe firmamentul contemporan.

Alecsandri nu se impune, mai întîi, numai prin cutare sau cutare partea a operei lui, prin *Poeziile populare*, prin *Pasteluri* sau prin piesele lui satirice de pildă, ci prin întreaga lui personalitate, privită în ansamblu, ca o statuie pe piedestalul epocii lui, dar înfruntînd vremea pînă astăzi. Căci el domină nu numai literatura, așa cum s-a spus totdeauna, ci —de fapt și fără exagerare — întreaga atmosferă culturală și politică a secolului său, pe care l-a reflectat, cu nedezmințită fidelitate, pe numeroase laturi ale acestuia și, desigur, în primul rînd prin patriotismul său aprins în vîlvătăi.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 553–555, BUCUREȘTI, 1971

Pentru scriitor, patria a însemnat deopotrivă geografia cît şi istoria şi, împreună cu ele, valorile spirituale ale poporului român. El le-a privit totdeauna împreună şi s-a ridicat firesc şi hotărît peste hotarele provinciei în care s-a născut, îmbrăţişînd naţiunea în ansamblul ei în devenire spre o unitate organică. Două din revistele la care a scris şi dintre care pe una a condus-o, se numeau „Dacia literară" şi „România literară", cuprinzînd, prin urmare, prin intenţie programatică, întreg poporul român de pretutindeni şi, trebuie adăugat, nu numai pe plan literar şi cultural, ci deopotrivă şi cel politic, ca unul care a fost, alături de alţii, ctitor al României moderne. Legăturile lui cu scriitorii din toate provinciile româneşti au purces din momentul întîlnirilor de prin 1845 la Mînjina, s-au continuat în epoca emigraţiei de la Paris, unde fusese ales în comitetul revoluţionar unic al celor două provincii, în cea următoare a „României literare" din 1855, în cea a înfăptuirii Unirii din 1859, concomitent cu vremea în care culegea şi publica „poeziile populare", care se înfăţişau şi ele ca aparţinînd românilor de pretutindeni, sau mai tîrziu, cînd închina ode ostaşilor noştri de pe toate meleagurile ţării. De altfel, scriitorul se încadra firesc, în acest plan, tradiţiei multiseculare a culturii noastre, cuprinzînd deopotrivă pe scriitorii religioşi şi pe cronicari, care predicau totdeauna pentru întreaga „semînţie românească", de la Varlaam şi pînă la Cantemir şi Şcoala ardeleană.

Scriitorul a înţeles, dintru început, că marea sa contribuţie patriotică nu poate consta decît în aderarea sa deplină la valorile spirituale ale folclorului, coborînd din vremi ancestrale pe colinele timpului său cu tot repertoriul concepţiei de viaţă şi al aptitudinilor politice şi istorice ale poporului. S-a spus mereu — şi pe drept cuvînt — că poetul „a descoperit" tezaurul artistic al maselor şi l-a utilizat în opera lui, dar socotim că e mai exact să vorbim de *actualizarea* unor latenţe străvechi şi că spiritul său era, prin tradiţii, pregătit spre a asculta sunetul liricii anonime. Altfel nici nu s-ar putea explica fuziunea aspectelor izbutite ale operei lui cu materialele folclorice, între aşa-numita poezie cultă şi cea populară neapărînd la Alecsandri prea multe limite, ci, de fapt — cum s-a mai spus, ne aflăm în faţa unei noi versiuni a poeziei populare.

Scriitorul a pătruns în spiritul şi mentalitatea poporului care-i erau, de altfel, congenitale. De asemeni, popularizarea în străinătate a doinelor, baladelor şi a altor cîntece exprima convingerea lui că acestea reprezintă individualitatea artistică a naţiei şi că, prin urmare, acestea urmează a o reprezenta în lumea cea largă.

Evocările istorice se integrează, la rîndu-le, aceluiaşi patriotism al scriitorului, chiar dacă — prin transfigurări artistice — au devenit legende sau drame. Acel neuitat *Dan, căpitan de plai*, din 1874, ilustrează tocmai acest salt din istorie în legendă adică din cronică în artă, simbolizînd patriotismul şi eroismul anonim. Căci „Dan sărută ca pe moaşte, pămîntul ce tresare şi care-l recunoaşte", cum scrie poetul.

Dar istoria şi miturile ca şi toate valorile folclorice se desfăşoară pe scena pămîntului românesc, şi aceasta e descrisă în luminoasele lui *Pasteluri*, în care idilizarea de care s-a vorbit atît nu le tulbură totuşi farmecul. Natura parcurgînd succesiunea anotimpurilor, înfăţişîndu-şi cromatica şi universul auditiv, aspectele cosmice, dar şi cele minore, ne-

lipsite totuşi de semnificaţii, dezvăluie noi expresii ale patriei. Căci ceea ce domină întreaga operă a lui Alecsandri e vitalitatea care o învăluie, mişcarea care o caracterizează, vigurosul ei optimism social şi naţional. Paşoptist prin toate fibrele sale, poetul îşi dăruise generos fiinţa epocii sale, care-l încununează însă cu lauri şi pentru viitorime. „Un om între marii oameni ai timpului său", dar şi al naţiei de totdeauna.

Eminescu vorbeşte o dată de *barzii ce ridică a lor glasuri bărbate* şi, printre ele, cel al lui Alecsandri se aude puternic şi astăzi, peste un veac şi jumătate de la păşirea lui în viaţă, fiindcă era glasul patriei nemuritoare.

POEZIA LUI ALECSANDRI ŞI VIZIUNEA FOLCLORICĂ ROMÂNEASCĂ

OVIDIU PAPADIMA

Într-un manuscris, din nefericire pierdut, dar din care fiica poetului, Maria Bogdan, a păstrat cîteva fragmente printre amintirile ei, Alecsandri făcuse următoarea însemnare : „1841—1842. Moartea mamei mele la două februarie... Călătoria în munţi. Descoperirea tezaurului poeziei populare..." Această însemnare e astăzi cunoscută, aproape celebră. Mai puţin însă au fost descrifrate înţelusurile ei. Atenţia folcloriştilor şi istoricilor literari s-a îndreptat mai mult spre faptul că Alecsandri comunica entuziasmul pe care i l-ar fi produs *descoperirea* poeziei noastre populare şi s-a trecut mai uşor peste cuvîntul *tezaur* — care îşi are aici tîlcul lui—, precum şi peste faptul că aceste însemnări au fost dăruite de poet fiicei lui de-abia în 1881 şi, probabil, scrise cu puţin mai înainte. De o *descoperire* propriu-zisă a folclorului nu putea fi vorba în 1841. Cultura noastră populară era de mult şi bine cunoscută de aproape toţi marii înaintaşi ai lui Alecsandri. În *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir vorbise pe larg despre mitologia poporului român, amintind multe dintre fiinţele imaginare care populează tradiţiile şi legendele, basmele şi cîntecele noastre bătrîneşti : zînele, ielele, ursitele, zburătorul ş.a., descrisese obiceiurile la nuntă şi la înmormîntare, la anul nou şi în decursul muncilor agricole, citînd şi texte din poezia generată de aceste obiceiuri. Corifeii Şcolii ardelene — Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Şincai — le-au descris şi ei, considerîndu-le adesea simple superstiţii şi combătîndu-le în numele ideologiei iluminismului. Ioan Budai-Deleanu îmbibase *Ţiganiada* lui cu elemente folclorice. În 1840, Heliade-Rădulescu publicase celebra lui poezie inspirată din credinţele populare, *Sburătorul*, iar Costache Negruzzi — bunul prieten al lui Alecsandri — publicase, în acelaşi an, în „Dacia literară" cunoscuta lui scriere despre *Cîntecele populare a Moldaviei*. Însuşi Alecu Russo — prietenul din îndemnul căruia şi cu care Alecsandri făcuse această „călătorie în munţi" — cutreierase singur mai înainte, în 1839, Munţii Neamţului şi se întorsese entuziasmat de creaţia populară şi cu manuscrise în care însemnase balada haiducului Chetraru şi legenda despre Piatra teiului.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 557–559, BUCUREŞTI, 1971

Însemnează toate acestea că negăm marile merite ale lui Alecsandri în această privinţă? Nicidecum! Ceea ce a făcut Alecsandri pentru punerea în lumină a creaţiei noastre populare justifică din plin mîndria ce transpare din însemnarea pe care am citat-o la început.

Spre deosebire de Heliade, al cărui *Sburător* reprezintă un caz oarecum izolat în opera lui poetică, şi de Budai-Deleanu şi Alecu Russo, ale căror scrieri literare au apărut mai tîrziu, Alecsandri este acela care, începînd încă din 1842, pînă la sfîrşitul vieţii lui, a fost cel mai de seamă dintre aceia care au lucrat pentru punerea în lumină a valorilor etice şi a frumuseţii culturii populare. El nu a considerat-o numai ca document istoric pentru dovedirea latinităţii românilor — cum au făcut istoricii şi filologii noştri, începînd cu Dimitrie Cantemir — şi ca o cronică vie şi colorată a trecutului nostru. Pentru Alecsandri, creaţia populară a însemnat într-adevăr un *tezaur* — aşa cum spune el în amintirile lui din 1881 —, dar un tezaur din care să se îmbogăţească întreaga noastră literatură modernă. Şi Alecsandri nu s-a mărginit numai să formuleze acest îndemn pentru scriitorii vremii lui — aşa cum a făcut Mihail Kogălniceanu, în cunoscutul lui cuvînt de început al „Daciei literare" —, ci a demonstrat prin întreaga operă a vieţii lui că inspiraţia folclorică nu e numai un dat necesar al oricărei literaturi naţionale. Prin marea strălucire artistică a operei lui, prin imensul prestigiu pe care l-a avut personalitatea lui — în epoca sa şi în posteritate — a dovedit clar că izvoarele folclorice nu numai că dau putere de viaţă şi colorit naţional literaturii citadine, dar şi că o pot ridica printre cele mai înalte piscuri ale artei şi literaturii fiecărei epoci. Demonstraţia aceasta şi-a început-o chiar prin întîiul ciclu al poeziilor sale originale, scrise şi publicate în anii 1842—1852, sub titlul atît de semnificativ: *Doine*, adoptînd deci denumirea acelei specii a poeziei noastre populare pe care Alecsandri însuşi o caracterizase, în anul 1844, ca fiind „cea mai vie expresie a sufletului românesc". Poezia pe care o însoţea această însemnare se intitula *Doina* şi a constituit, la vremea ei, un adevărat program poetic. Aici, ca şi în aproape întregul ciclu al *Doinelor*, Alecsandri adoptă versificaţia populară, foloseşte multe dintre formele ei de expresie, apropie limbajul său poetic de graiul viu al poporului şi, bineînţeles, îşi află motivele de inspiraţie în obiceiurile şi folclorul poporului român. Astfel, în *Doina* lui — scrisă în anul 1842, îndată după întoarcerea din călătoria din munţii Moldovei — Alecsandri reuneşte, într-un întreg care poartă pecetea personalităţii lui, unele dintre motivele fundamentale ale poeziei noastre populare: dragostea curată şi luminoasă, vitejia haiducilor — cîntaţi de popor în atîtea balade — şi revolta socială, care izbucneşte atît de puternic în doinele lui de haiducie. Fără a-şi pierde originalitatea, Alecsandri se identifică, şi în celelalte doine ale sale, atît de mult cu felul de a gîndi, de a simţi şi de a crea artistic al poporului, încît adesea nici poetul însuşi nu poate deosebi poeziile lui de inspiraţie folclorică de poeziile culese de el din popor. Astfel, după ce a publicat mai întîi unele poezii sub semnătura lui, ca opere ale sale, mai tîrziu le introduce în culegerea lui de poezii populare. E cazul poeziei *Tătarul*, publicată de Alecsandri mai întîi în „Albina românească", în 1843, cu subtitlul *Cîntic vechi* şi fără semnătură. De aceea, Macedonski, în 1882, afirma că această poezie nu a „ieşit din condeiul lui Alecsandri", ci „din inima poporului". Însă în 1853

Alecsandri o integrează în volumul *Doine şi lăcrămioare* ca o poezie a lui, originală. Dimpotrivă, *Hora Unirei* face parte din *Suplement*-ul ediţiei din 1866 : *Poezii populare ale românilor* — alături de alte producţii folclorice : cîntece de leagăn şi de nuntă, pluguşorul etc. — cu următoarea explicaţie în notă : „Am crezut de cuviinţă a pune *Hora Unirei* între cînticele populare, fiindcă e cîntată în toate unghiurile pămîntului românesc" [...]. În manuscrisul 814 B.A.R., cuprinzînd colecţia de poezii populare Alecsandri o integrează între textele autentic folclorice, din ciclul *Horelor* după *Hora XXII*, *Leliţă de la munteni*. Acelaşi este cazul poeziei *Cînticul lui Mihai Viteazul*, din ms. 814, producţie a lui Alecsandri, despre care însă el afirmă în notă, în ediţia din 1852, că ar fi un „viers bătrîn", circulînd în popor odinioară. De asemenea, şi *Visul lui Tudor Vladimirescu* pe care-l consideră „cîntic poporan".

Această identificare a fost posibilă pentru că trăsături ale personalităţii lui — optimismul robust, umorul păstrat chiar în împrejurări grele, încrederea în el, în forţele de viaţă ale poporului său şi în viitorul mai fericit al acestuia, înclinarea spre un fantastic luminos totuşi — sînt şi trăsături sufleteşti ale poporului nostru, ca şi ale viziunii lui despre lume şi viaţă.

Totuşi această identificare nu merge pînă la anularea originalităţi proprii lui Alecsandri. În poeziile sale de inspiraţie populară, recunoaştem acelaşi ton care pune pecetea personalităţii lui Alecsandri şi pe versurile care nu s-au realizat pe teme folclorice. Şi invers, în poeziile culese de el, recunoaştem adaosurile şi modificările prin care Alecsandri căuta să cureţe de „zgura vremurilor" tezaurul creaţiei populare.

Aceste constatări nu sînt valabile numai pentru ciclul *Doinelor*, ci pentru întreaga operă poetică a lui Alecsandri. Astfel, în ciclul *Lăcrămioarelor* — atît de legat de amintirile călătoriei lui în străinătate, împreună cu Elena Negri — întîlnim poezii precum *Cîntic de fericire*, atît de apropiat de poezia de dragoste a poporului. În ciclul *Mărgăritărele* aflăm poezii care chiar prin titlul lor indică legătura cu folclorul : poezia de dragoste *Stelele* — subintitulată chiar *Doină* —, apoi *Muntele de foc*, *Cînticele de lume*, *Hora Unirii* ş.a. *Pastelurile* lui cîntă „Sfînta muncă de la ţară,/Izvor sacru de rodire". *Legendele* lui au mai toate izvoare certe în tradiţiile şi legendele poporului nostru. Cele mai multe dintre poeziile lui Alecsandri închinate *Ostaşilor noştri* nu numai că adoptă versificaţia populară, dar reflectă şi gîndirea şi simţirea umililor muncitori ai pămîntului, în crîncena încleştare a războiului pentru independenţă, din 1877.

Conştient de toate acestea, Alecsandri a putut să-şi încheie, calm şi sigur de sine, poezia *Fluierul*, scrisă în 1888 — cînd anii apusului vieţii lui îl îndemnau să-şi însemne bilanţul operei sale — cu celebrul vers :

„Am cîntat o doină, şi e de ajuns".

PERMANENȚA LUI ALECSANDRI

GEORGE MUNTEAN

Oricine are o înțelegere organică a devenirii în timp a literaturii române va observa, oricît ar fi de sever în aprecieri, că bardul de la Mircești înscrie un moment hotărîtor al acestei deveniri. În acest sens avea deplină dreptate Ibrăileanu cînd scria, referindu-se la epoca 1840—1890, în care a activat poetul, că „istoricul politic nu poate studia acel răstimp de vreme, istoricul cultural și literar nu poate studia un curent de idei, o problemă literară, un gen poetic, fără să întîlnească, aproape întotdeauna pe primul plan, pe Vasile Alecsandri". Căci, într-adevăr, întors în țară din Franța, poetul se va angaja imediat în toate acțiunile importante ale timpului său, marcîndu-le ades desfășurarea cu personalitatea sa și slujindu-le cauza cu o probitate și un devotament, cu un elan, cu o discreție educată și cu o perseverență mai totdeauna exemplare, fapt ce-i conferă o armonie de ansamblu în cadrul culturii noastre, de puțini realizată pînă la el și după aceea.

Unul dintre primele și cele mai semnificative gesturi ale sale de după revenirea în patrie a constat în a renunța să mai scrie versuri în limba franceză, punîndu-și fără ezitare talentul în slujba „propășirii literelor românești". Faptul, care se cuvine corelat și cu atmosfera „Daciei literare", cu cunoscutul ei program, e important din mai multe puncte de vedere. Mai întîi, prin aceea că aceste versuri juvenile atestă un dar al expresiei, a cărui exersare ar fi făcut probabil ca, în absolut, el să nu fie un poet mai mic decît s-a realizat ulterior scriind în românește. Se înțelege însă că în implicațiile concrete ale acestui talent — implicații de care, îndeosebi în cazul lui, nimeni nu poate face abstracție — pierderea ar fi fost de netăgăduit. De aceea, este admirabilă luciditatea cu care, atunci cînd a avut revelația limbii și a poeziei noastre populare, Alecsandri a renunțat dintr-o dată la versurile franceze, hotărîndu-se a scrie literatură numai în limba neamului său. O literatură de „bonjurist" și apoi de „căuzaș" (cum li se zicea participanților la revoluția de la 1848), angrenată cu toate fibrele în actualitatea social-politică și culturală a epocii, pe care a încercat și astfel s-o slujească, s-o înțeleagă și s-o facă înțeleasă, s-o determine a fi favorabilă în climatul ei general dezvoltării moderne a

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4. P. 561—570, BUCUREȘTI, 1971

vieții poporului nostru. Ce a însemnat pentru Alecsandri, pentru literatura noastră în ansamblu, relevarea entuziastă a poeziei populare se știe de către oricine. Ba, gîndind în cadre mai largi, am putea repeta aserțiunea că, dintr-un anume unghi de vedere, opera fundamentală a lui Alecsandri o constituie tocmai culegerile de „poezii populare ale românilor", pe care le-a „îndreptat" (uneori substanțial), le-a publicat și difuzat în țară și străinătate. El a deschis astfel perspective cu totul noi, nu numai propriei creații, ci și literaturii române în genere. Se înțelege, nu Alecsandri e primul scriitor român în a cărui operă întîlnim elemente folclorice, dar el pare a fi cel dintîi care (sub influența probabilă a mișcării literare europene și a pasului general al timpului său) a avut *conștiința* importanței, în primul rînd, naționale și estetice a folclorului. Apariția în 1852 a părții I de *Poesii poporale — Balade* (*cîntece bătrînești*), *adunate și îndreptate* de Vasile Alecsandri, iar în 1853 a părții a II-a a acestei colecții marchează astfel o dată în cultura noastră. Cartea era o demonstrație, pe calea literaturii, în privința puternicei individualități a poporului nostru, a solidarității și organicității ființei lui intime, ceea ce răspundea prompt tendințelor de independență și unitate națională care se manifestau atunci în țările române. În al doilea rînd, poeziile poporale relevau puritatea și bogăția sufletească a țăranului înrobit și necunoscut de pătura suprapusă, atrăgeau atenția asupra nedreptății și stării de inferioritate în care era ținut acesta. Colecția aceasta l-a îndreptățit pe autor să exclame, într-o clipă de entuziasm patriotic nestăvilit, că „Românul e născut poet !". Faptul se cerea oarecum dovedit, și el a avut ideea — pentru care nu-l vor ierta o seamă de contemporani și urmași — de a întocmi piesele populare. În ce au constat aceste întocmiri ne putem da seama pînă la un punct din cele spuse de Alecsandri însuși : „Am respectat subiectul, stilul, forma și chiar rimele necorectate, care fac parte din caracterul lor. Departe de a le fi întocmit după gustul modern, le-am păstrat ca pe niște giuvaere de aur, pe care le-aș fi aflat acoperite cu rugină și turtite. Am făcut să dispară petele și le-am dat strălucirea definitivă. Iată meritul meu. Comoara este a poporului, care singur este în stare a produce minuni așa de originale". Procedeul, revendicat cu candoare ca merit, era totuși cam dur, din unghiul nostru de astăzi, cînd el este anacronic și impracticabil, ceea ce a îndreptățit mai tîrziu epitetul de „meșterul care drege-strică". Dar cum felul său de a lucra în această direcție este relativ greu de reconstituit integral, pentru că n-avem nici toate manuscrisele inițiale și ulterioare, nici prea multe alte dovezi hotărîtoare asupra evidentului, totuși, laborator folcloric al său (în afară de dovada certă a intervenției masive în cele vreo 20 de piese pe care le-a preluat din cărțile lui Anton Pann — la rîndul lor nu se știe cît de fidel reproduse — și le-a inclus, în 1866, în propria-i culegere), vom lua, cu mențiunea că au fost întocmite, poeziile populare culese de Alecsandri așa cum sînt. Circulația și prestigiul colecției sale au fost așa de intense în epocă, încît variantele s-au produs firesc, fără însă ca vreuna să atingă ulterior valoarea *Mioriței*, a *Legendei monastirii Curtea de Argeș*, a lui *Toma Alimoș* etc., care sînt capodopere în culegerea lui. Încît, repudiindu-i metoda ca neștiințifică în actualitate, ținînd seama de împrejurarea că el nici n-avea pretenții de om de știință și că nu proceda altcum decît ceilalți oameni de cultură străini intere-

saţi pe atunci de literatura populară (Uhland, Brentano etc.), nu putem să nu reţinem semnificaţia naţională, patriotică, democratică, lingvistică şi artistică a ceea ce a însemnat descoperirea folclorului pentru Vasile Alecsandri şi pentru dezvoltarea literaturii noastre de atunci încoace. Să mai adăugăm că opera — reluată într-o formă adăugită şi mai supravegheată metodologic (dovadă că autorul se informa asupra evoluţiei respectivei discipline) în 1866 — a avut un ecou cu totul remarcabil şi în străinătate. Putem semnala traduceri ale ei, încă de atunci, în limbi europene de mare circulaţie. Una franceză, din 1853, alta, în aceeaşi limbă, din 1855, alta în 1864, una engleză, în 1856, una germană, în acelaşi an, şi aşa mai departe.

Cît priveşte urmările pentru dezvoltarea ulterioară a scrisului lui Alecsandri, e de făcut precizarea că acestea au fost hotărîtoare. Teme, imagini, eroi, rime, motive populare diverse, cu precădere din cele luminoase, idilice, dar şi eroice, şi mai puţin din cele misterioase, selectate de romantici perseverenţi, au intrat într-o cantitate apreciabilă — aproape definitorie pe anume laturi — în scrisul său, constituind — alături de evenimentele contemporane — unul dintre izvoarele sale statornice de inspiraţie. Volumul de *Doine şi lăcrămioare*, tipărite în 1853 la Paris, e o primă dovadă. Aci amestecul de folclor şi imagine cultă e aşa de subtil, atît de bine a fost absorbită poezia populară în creaţia proprie, încît aproape ai sentimentul unei prelungiri firesti. Nici în creaţia ulterioară acest contact fertil nu va fi uitat. În teatru, de pildă, abundă locuţiunile, proverbele şi zicătorile. În 1857 va scrie un dialog politic unionist, *Păcală şi Tîndală*, în alte piese vom întîlni „*cînticele*" cu substrat folcloric, vom da peste păpuşari (are şi o piesă, *Ion Păpuşariul*), încît aproape peste tot nota folclorică şi etnografică e prezentă. *Iorgu de la Sadagura*, una dintre primele scrieri dramatice, are în subtitlu un proverb : „sau Nepotu-i salba dracului", autorul introducînd, de altfel, direct în desfăşurarea piesei şi o doină, foarte apropiată de cele ţărăneşti de revoltă împotriva asupririi : „Sînt sătul de biruri grele/şi de plug şi de lopată/ de ciocoi, de zapciele/ şi de sapă lată". Alte dăţi el apelează la serviciile teatrului popular însuşi, ca-n piesa din 1854 *Iaşii în carnaval* (prevestitoare a comediei lui Caragiale *D-ale carnavalului*), unde, sub aparenţa jocului nevinovat al păpuşilor, se fac străvezii aluzii la societatea vremii : „Într-a păpuşilor ţară/ la mulţi cinstea-i chiar de-ocară".

În alte piese sînt introduse datini şi personaje notorii în folclorul nostru, precum Păcală, Tîndală, Pepelea (un vodevil intitulîndu-se *Arvinte şi Pepelea*, iar o „feerie naţională" *Sînziana şi Pepelea*), felurite zîne, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Zorilă, Murgilă, vrăjitori şi doftoroaie, păsări măiestre etc., etc., încît e limpede îndată că cel ce-şi preciza într-o frază memorabilă contribuţia la dezvoltarea teatrului românesc („nu ştiu dacă am creat Teatrul Naţional, dar ştiu că i-am adus un mare concurs") apelează la resursele literaturii şi artei, ale obiceiurilor şi limbii populare pe toată suprafaţa operei sale dramatice : în comedii şi vodeviluri, în operete şi dialoguri politice, în farse şi scenete, în feerii şi drame, în proverbe cu cîntece, slujindu-se de ele în cele mai diverse chipuri. Evident, Alecsandri a exploatat aici mai mult aspectele comice ale folclorului, rămînînd ca Eminescu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga şi alţii să mute accentele în direcţia substratului mitologic, dramatic şi vizionar-

eroic al acestuia. Însă literatura și teatrul său reprezintă o etapă importantă în această direcție, e întîia mișcare mai viguroasă și cu rezultate apreciabile în privința valorificării multiple a fondului popular național.

Se mai cuvine introdusă apoi aprecierea că, de regulă, el reține din folclor mai ales procedee, mijloace de expresie și mai puțin, totuși, datele ținînd de esența, de laturile fundamentale ale acestuia. Explicația e că autorul cînticelului *Barbu Lăutaru* nu a avansat atît în direcția reintegrării din adîncuri a folclorului, a valorificării culte a marilor lui virtuți artistice, ci, în cele mai multe cazuri, s-a servit cu grație de recuzita și tonalitatea folclorică, prin intermediul cărora a propagat adesea idealurile marii sale generații, în rîndurile căreia se înscriu Kogălniceanu și Bălcescu, Ion Ghica și Alecu Russo, mai vîrstnicul Costache Negruzzi și mai tînărul Hasdeu. Acesta e procedeul în aproape toate operele sale cu tentă populară, de la *Doine* la *Farmazonul din Hîrlău*, pînă la versurile din urmă și la *Sînziana și Pepelea*, din 1880, ori la unele dintre scrierile teatrale de după această dată. De notat că această din urmă piesă a fost apropiată de poveștile dramatizate ale italianului Carlo Gozzi și de *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, după cum în spațiul literaturii naționale o trimitere la *Înșir-te mărgărite* a lui Victor Eftimiu vine numaidecît în minte.

Alecsandri fiind apoi un bun creator al comicului de limbaj, ca în *Chirița*, în *Boieri și ciocoi*, în *Rusaliile* și în atîtea din producțiile lui destinate scenei, și în această direcție apelul la savorile și pasta expresivă a limbii populare, înțesată de locuțiuni și proverbe, de vorbe cu înțelesuri multiple și aflată mai ales într-un statornic proces de șlefuire, i-a fost la îndemînă, mai cu seamă că, după cum singur o spune în evocarea autobiografică în proză, *Vasile Porojan*, de mic îi deprinsese nuanțele și parfumurile. Sfătoșenia isteață din *Harță răzeșul*, idila matrimonială din *Florin și Florica*, pledoaria unionistă din *Cinel, Cinel*, spre pildă, sînt din plin slujite de vioiciunea și prospețimea limbajului popular, îndeosebi a celui de nuanță moldovenească. O performanță în reliefarea virtuților grave, a inflexiunilor dramatice, a expresivității plastice de adîncime a limbii populare a fost atinsă de Alecsandri în replicile lui Limbă-dulce și ale lui Jumătate, exponenții țărănimii în piesa în versuri *Despot-Vodă*, intitulată semnificativ „legendă istorică".

Autoul *Lipitorilor satului* este apoi un magistral creator de nume comice în genul poreclelor populare, a căror simplă rostire stîrnește buna dispoziție și trimite imediat spre tipul vizat: Buimăcilă, Bursuflescu, Ciupici, Coțofenescu, Ghiftui, Gîscănescu, Stacanovici, Lipicescu, Jăvrescu, Năucescu, Pungescu, Slugărică, Talpă-Lată, Vadră, Viteazo-vici, Contesa de Pupăzănberg și altele. Așa încît, dacă pe verticală nu putem împinge totuși prea departe influența populară asupra teatrului și scrisului său în ansamblu, pe orizontala desfășurării lui, aceasta e depistabilă mai peste tot, de la tipuri și scene la limbaj și procedee, de la mimarea mentalității folclorice la elogiul ei deschis, de la adaptarea unor date ale vieții și artei populare pînă la decuparea și introducerea lor ca atare în respectivele piese. Să nu uităm apoi texte ca *Grui-Sînger*, *Dan, căpitan de plai*, *Cîntic haiducesc* (aproape identic cu doina populară *Mult mi-e dor și mult mi-e sete*), *Baba Cloanța*, *Făt-Logofăt*, *Ceasul rău*, *Legenda ciocîrliei*, *Legenda rîndunicăi*, *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, multe alte

bucăți din *Legende* și *Legende nouă*, care indică preocupări, influențe, amestecul aproape insesizabil cu folclorul.

Astfel, prin frumusețea pieselor incluse, prin interesul stîrnit pentru ele în țară și în străinătate, prin prestigiul în continuă creștere al poetului (ajuns într-o vreme a fi considerat poetul național prin excelență, „rege al poeziei", ca Ronsard altădată, denumit „le prince des poètes"), culegerea lui Alecsandri a avut darul de a deschide legăturilor dintre folclor și literatura cultă perspective pe care nici un scriitor român reprezentativ de atunci încoace nu le-a mai putut neglija. S-a adîncit o legătură firească, trainică și veche, s-a implicat o acută conștiință artistică asupra acestor nenumărate fire ce leagă literatura anonimă de cea cultă, s-au reliefat continuități între aceste zone și, mai ales, s-a arătat ce filon puternic de inspirație poate constitui folclorul pentru artiști și gînditori în general, cînd acesta e privit și valorificat complex, profund, și nu pastișat, cum se întîmplă uneori. Căci „poeziile noastre populare compun o avere națională demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiia română". Această revelație a artei anonime, impunerea ei în ochii lumii constituie una dintre primele mari contribuții ale lui Alecsandri la cultura noastră.

Căci altele se cuvin amintite de îndată. Între ele, aportul său masiv la dezvoltarea teatrului românesc, sector în care, atît ca director, alături de Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, al Teatrului Național din Iași, cît, mai ales, ca dramaturg, a avut un rol determinant. Comediile sale (unele avînd evidente modele franceze), cînticelele comice, farsele și mai ales marile lui drame — *Despot Vodă*, *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu* — constituie piloni trainici ai dramaturgiei noastre, fiind printre întîiile expresii convingătoare ale puterii autohtone de creație în acest domeniu. Ceea ce face ca teatrul lui Hasdeu și Caragiale, într-o măsură al lui Delavrancea, Davila și al altora să nu poată fi apreciat la valoarea cuvenită în afara dramaturgiei alecsandriene.

Orientarea patriotică, angajată, a acestuia a stimulat elanul contemporanilor și al urmașilor, imprimînd o linie și o atitudine cu urmări pînă în actualitatea imediată. Cît despre eficiența culturală și politică a acestei dramaturgii, ajunge a aminti militantismul unionist al multor piese, luarea în derîdere a feluritelor atitudini, și apucături retrograde ale păturii suprapuse a epocii, relevarea, prin contrast, a purității morale a oamenilor din popor, consonanța gîndirii acestora cu marile idealuri de înfăptuit, între care, în primul rînd, Unirea Principatelor, independența, modernizarea multilaterală a vieții noastre obștești, pentru care, pentru toate, Alecsandri a combătut într-o pilduitoare consonanță, ca scriitor și cetățean.

Din acest punct de vedere, aproape că nu este eveniment mai important pe durata celor 50 de ani de activitate ai săi care să nu-și fi avut ecoul în poezia, proza și teatrul lui. *Hora Unirii*, *Jurămînt*, *Sentinela română* și altele gravitează în jurul actului înfăptuit la 24 ianuarie 1859, pentru care poetul militase, alături de ceilalți fruntași ai generației sale, încă de la începuturile activității lui literare și politice, avînd ca punct cardinal hotărîtor conștiința unității indestructibile a poporului nostru, în inima căruia împrejurări neprielnice au aruncat hotare arbitrare, pe care le va încălca demonstrativ de atîtea ori, îmbărbătînd și

îndemnînd la Unire („Scrisă-n inimi cu foc ceresc"), la conservarea fiinţei şi limbii noastre. Denumirea sa de poet naţional trebuie privită astfel şi sub acest unghi. Să nu uităm apoi perseverenta lui activitate diplomatică, pusă în slujba recunoaşterii şi consolidării Unirii, în cadrul căreia a avut de înfruntat adversităţi, de destrămat indiferenţe şi de polarizat entuziasme pentru acest fapt hotărîtor din istoria României moderne. Întinsele lui relaţii în lumea occidentală vor fi folosite apoi cu aceeaşi pricepere în momentul dobîndirii independenţei statului român, consacrată la 9 mai 1877, ca şi în anii săi din urmă (a murit la 22 august 1890), cînd activează ca trimis extraordinar şi ministru plenipotenţiar al României în Franţa, unde face gesturi semnificative pentru cunoaşterea trecutului, tendinţelor şi locului ţării noastre între statele europene, obţinînd, cum zicea A.D. Xenopol, „mai mult încă decît stăpînii lumii erau plecaţi să încuviinţeze". Toate, şi pînă la capăt, întemeiate pe convingerea, nici o clipă umbrită, „că viitorul era al nostru".

În direcţia acestui viitor, asumat organic, pînă la a-i structura integral fiinţa şi a ni-l apropia definitiv de conştiinţa noastră, şi-a orientat Alecsandri întreaga lui activitate. A scris în mai toate genurile literare, iniţiindu-le sau consolidîndu-le, de la cînticelul comic la dramă, de la pastel la memorialul de călătorie, de la odă la baladă, de la doină la elegie şi lirica protestatară, de la articolul de ziar la însemnarea pe marginea fenomenelor de cultură şi la evocare etc., totul cu un talent aproape mereu egal, cu un instinct admirabil al expresiei, al măsurii şi cuviinţei, care îl îndreptăţeau pe Nicolae Iorga să afirme că „opera lui rezumă cugetarea şi simţirea românească".

Fie că se ocupă de problemele limbii, de organizarea Academiei, de bunul mers al unei publicaţii, fie că se află în misiune diplomatică în vreunul dintre marile centre ale Europei de atunci, e călător spre cine ştie care zări sau se retrage la Mirceştii imortalizaţi în *Pasteluri*, Alecsandri are totdeauna sufletul deschis către destinele patriei, către progresul şi prestigiul acesteia în lume, la a cărui consolidare a lucrat necontenit. El putea exclama oricînd, ca şi marele său prieten, Nicolae Bălcescu, în 1847 : „România va fi iubita noastră". Sînt împrejurări ce explică de ce, cu cuvintele lui Mihail Sadoveanu, „generaţia lui — pe care a întrupat-o şi a rezumat-o în ceea ce a avut mai nobil şi mai distins — ni l-a transmis aşa de mare, ridicat într-un nimb de divinitate", a cărui lumină străluceşte intens peste epoci, actualizîndu-i mereu pilda.

Dacă ne oprim o clipă numai asupra scriitorului care a fost Alecsandri, asupra literaturii sale, semnificaţiile şi actualitatea generală a acesteia sporesc, în ciuda unor evidente denivelări, măcar prin două aspecte particulare. Unul ar fi acela că în destule sectoare ale literaturii române moderne bardul de la Mircești este un deschizător de drumuri. Mai întîi, chiar dacă metafora că în mare măsură, prin contribuţia lui, poezia noastră „se români" (Bolintineanu) e oarecum exagerată, nu-i mai puţin adevărat că odată cu el expresia literară românească în ansamblu structurează modern şi capătă o nouă flexibilitate, sectoarele literare se diferenţiază ferm şi elastic, iar sursele de inspiraţie se multiplică, fapt ce duce la delimitarea mai avizată a domeniului literaturii în ansamblul său şi la evidenţierea marcată a specificului ei. Apoi, cum spunea recent şi Al. Philippide, fără Alecsandri procesul de dezvoltare a litera-

turii noastre în epoca respectivă și mai tîrziu, pînă astăzi, este de neimaginat. Și asta nu numai prin înrudirile de structură pe care i le putem evidenția la unii urmași, prin influența exercitată de opera sa asupra contemporanilor și asupra unora dintre cei de după el (de la Eminescu și pînă mult mai tîrziu), ci mai ales prin puterea lui de a exemplifica teme și probleme literare și de a înălța literatura în genere la un nivel neatins înainte decît parțial. Într-un fel se scria poezie și teatru pînă la el și într-altul după, dovadă, între altele, opera lui Eminescu și Caragiale. În acest înțeles ar trebui luată afirmația lui Titu Maiorescu că „în Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, cîtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi". Această totalitate mai trebuie pusă în legătură cu faptul că Alecsandri a găsit cel mai des modul literar semnificativ de a reliefa evenimentele contemporane, de a le înscrie valorilor eterne ale spiritualității noastre. Oricine va vibra la elanurile patriotice din opera lui și va parcurge cu interes însemnările lui de călător va fi încîntat de chipul cum evocă în teatru și în versuri tradițiile noastre, va fi impresionat mai ales de legătura organică dintre om și opera lui. Iar aceasta, îmbinînd caracterul documentar cu valorile durabile, se înscrie printre componentele firești ale culturii noastre de astăzi și de totdeauna. De unde și nealterabila ei actualitate. Astfel, omul acesta aparent dornic de succes imediat, cu nostalgia zărilor calde în suflet, retractil și prevăzător față cu asperitățile vieții, uneori distant și lăsînd impresia de superficialitate, a acționat consecvent cu convingerile lui și cu marile idealuri ale poporului, fixînd o linie de conduită morală și o ținută civică prin care le-a impus, deopotrivă, contemporanilor și urmașilor, înălțînd foarte mult, prin pilda sa, demnitatea însăși a artistului în ochii publicului și consolidînd locul lui în cetate. De aceea, afirmația că într-un fel se scria înainte de Alecsandri și în altul după consacrarea lui se cere completată cu aceea că într-un chip era privit artistul, scriitorul, pînă la el și în relativ altul după impunerea lui. Prin acestea, bardul n-a fost numai un mare patriot, un cetățean ardent și un poet de importanța cunoscută, ci și un educator cotidian al publicului care l-a îndrăgit și stimat fără precupețire, organizîndu-i adevărate (și relativ greu de înțeles astăzi) întîmpinări triumfale cînd descindea în mijlocul său.

Una dintre cauzele acestei nețărmurite stime de care s-a bucurat poetul e de căutat și în faptul că el exprima gîndurile și sentimentele epocii, idealurile ei, într-o limbă firească, accesibilă imediat oricui știa românește. Explicațiile acestei pilduitoare accesibilități sînt mai multe, între care, în primul rînd, talentul său, instinctul expresiei necesare, al limbii literare. Dar o atare înzestrare e numai un dat general, fiind caracteristică aproape fiecărui mare scriitor, de oriunde și oricînd. La Alecsandri însă ea s-a corelat cu o excepțională intuire a stării de fapt a limbii noastre de atunci, cu cunoașterea tendințelor ei firești de evoluție, tendințe determinate în chip hotărîtor de felul de a vorbi al poporului. Pe acesta din urmă poetul l-a cunoscut încă din copilărie și l-a adîncit mai ales în timpul călătoriei de la 1848 prin munții Moldovei, cînd cercetează limba, portul, datinile și literatura populară — marea revelație a vieții lui („m-am înamorat de poezia populară ca de o copilă din Carpați, tînără, mîndră, nevinovată...''). Mai ales după această experiență limba operei

lui Alecsandri se cristalizează în chip definitiv şi organic, îşi sporeşte fluenţa şi expresivitatea, farmecul natural. Să nu uităm, apoi, că, înainte de Eminescu, el are prilejul de a cunoaşte direct — datorită peregrinărilor de după revoluţia de la 1848 şi călătoriilor de mai tîrziu — chipul de a vorbi al românilor de pe aproape tot cuprinsul vechii Dacii, fapt ce l-a putut întări în convingerile sale privitoare la limbă şi la importanţa ei pentru destinul unui popor : „Limba — scria el într-un articol din 1876 — este tezaurul cel mai preţios pe care-l moştenesc copiii de la părinţi, depozitul cel mai sacru lăsat de generaţiile trecute şi care merită a fi păstrat cu sfinţenie de generaţiile ce-l primesc. Ea este cartea de nobleţe, testimoniul de naţionalitate al unui neam, semnul caracteristic prin care membrii aceleiaşi familii se recunosc, în marea diversitate a popoarelor din lume, lanţul tainic ce-i leagă împreună şi-i face a se numi fraţi, altarul împrejurul căruia toţi se adună cu inimi iubitoare şi cu simţire de devotament unii către alţii". Pe acest temei îşi va funda el atitudinile împotriva „stricătorilor de limbă", a „fabricanţilor de sisteme", „care întorceau înapoi limba română", necruţînd pe nici unii dintre cei ce i se păreau a contribui la „babilonia lingvistică" a epocii.

„A dezvolta limba românească cu un chip măsurat şi înţelept", cum postula el în primul număr al „României literare" de la 1855, a fost, de altfel, preocuparea sa de bază şi permanentă, atît ca scriitor, cît şi ca om de cultură. Ca scriitor, nu-i va ierta pe cosmopoliţi în *Iorgu de la Sadagura*, pe latiniştii unilateralizanţi în *Rusaliile*, pe puriştii în *Marseieza ciuniştilor*, pe snobi şi agramaţi în *Chiriţa*, veştejind pînă la ridicol atare manii, nicicînd acceptabile şi cu atît mai mult în acele momente decisive pentru fixarea definitivă a tiparelor limbii noastre literare.

Dar aportul său cel mai însemnat în această direcţie constă în chipul în care a înţeles să utilizeze bogăţia limbii noastre în opera literară propriu-zisă. Dacă în *Doine şi lăcrămioare* dăm încă peste supărătoare diminutive şi dulcegării, pe măsură ce autorul se maturizează, expresia se limpezeşte, echilibrul între formele vechi şi neologisme se stabilizează, forţa caracterizatoare a cuvîntului sporeşte, topica frazei se clarifică, Alecsandri devenind tot mai mult unul dintre acei poeţi „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Poeziile, proza, farsele şi dramele sale constituie din acest punct de vedere o adevărată secţiune verticală în chipul de a vorbi al oamenilor timpului, de la cei din popor pînă la intelectuali şi protipendada coruptă de atunci. Pe urmă, marele scriitor are conştiinţa vie a istoricităţii limbii noastre, fapt ce face ca într-un fel să vorbească eroii din *Despot-Vodă*, în altul cei din *Fîntîna Blanduziei* şi din *Ovidiu* şi în altul cei din *Sînziana şi Pepelea*, din *Harţă răzeşul*, din *Chiriţe* ori din *Istoria unui galben şi a unei parale* (semnalată încă în 1844, la apariţie, în revista germană *Das Ausland*, nr. 344, 345 şi 346 din 9, 10 şi 11 decembrie 1844, într-un articol intitulat *Über der Gegenwartigen Zustand der walachischen Literatur* şi în publicaţia rusească „Severnaia Pcela" — „Albina Nordului" din acelaşi an şi cu acelaşi titlu, articolul fiind pur şi simplu reprodus dintr-o publicaţie în alta). El ajunsese de timpuriu la convingerea că limba română „se pretează la toate fanteziile poetice, la toate formele de strofe, la toate măsurile de versuri" (prefaţa la *Grammaire de la langue roumaine*, pe care a publicat-o în 1863 la Paris, sub numele de V. Mircesco), opera lui fiind o mărturie definitorie pentru aceasta. Grija

sa pentru a releva și pe această cale „geniul poporului", unitatea lui indestructibilă, l-a condus către expresia clară, către echilibru și măsură, către cuvintele din matca eternă a limbii noastre, ceea ce i-a asigurat nu numai marea circulație a operei în toate straturile societății și în toate provinciile românești, ci și perenitatea acesteia.

Citim astăzi aproape fără dificultăți orice text din Alecsandri, ne pătrundem de întreaga lui semnificație, limba lui părînd (cu cîteva amuzante întorsături și expresii desuete) contemporană cu a noastră. Explicația acestei armonii, atît în sine, cît și cu graiul de atunci și de mai tîrziu al poporului, e dată și de faptul că la Alecsandri se observă o corespundere organică între opiniile teoretice și felul de a scrie, între acestea și evoluția modului de a folosi limba societății românești în evoluția ei. Tot ce i se părea abatere din acest drum era de îndată contrazis, ridiculizat, caricaturizat. La 1868 publică în „Convorbiri literare" un *Dicționar grotesc*, la Academie se declară pentru ortografia fonetică, „pe care să o poată învăța și deprinde lesne atît românii, cît și străinii", în publicistică argumentează pentru latinitatea limbii noastre, exemplificînd-o cu fraze precum : „Eu sînt român. Împăratul Traian a venit în vechime cu multă putere de a învins pe daci, locuitorii țării acesteia. Toată averea mea este o casă, un cîmp, o fîntînă, un car, o vacă, doi boi de jug și un cal. Am o femeie bună, frumoasă și lucrătoare. Ea nu lasă furca din mîini cît e ziua de lungă, nici nu pierde din ochi fiul" etc. După care conchide : „De ajuns sînt aceste cuvinte ca să dovedească, domnilor, că poporul ce grăiește astfel e de neam latinesc".

Astfel, prin articole și discuții publice, prin activitatea practică de lingvist și gramatician, prin aducerea pe scenă și ridiculizarea rătăcirilor lingvistice ale epocii, dar mai ales prin creația sa artistică în ansamblu, Alecsandri a contribuit la apărarea și consolidarea evoluției firești a limbii noastre, la modernizarea cuvenită a acesteia. Prestigiul enorm al scriitorului și luptătorului social a făcut ca direcția în care s-a angajat el pe acest teren să se impună și generalizeze în întreg spațiul limbii noastre, stimulînd coerența ei de totdeauna. Văzută din acest unghi, opera lui Alecsandri reprezintă nu numai un moment al limbii române literare, ci și un monument al ei.

Astfel, prin el s-a mlădiat încă o dată limba noastră literară, s-a consolidat substanțial terenul limbii literare române moderne și a sporit melodicitatea și flexibilitatea acesteia, pregătind calea scriitorilor ce-l vor urma și, într-o măsură, continua, între care, în primul rînd, Mihai Eminescu.

Cum era și firesc, literatura noastră s-a dezvoltat masiv de la Alecsandri încoace, a dat piscuri de cea mai mare strălucire în perimetrul ei național, impunîndu-se prin cîteva din ele în cadrul celei universale. Față cu această evoluție, o parte din opera lui a intrat definitiv în umbră, neinteresînd decît documentar sau la anume ocazii. Însă în epocă și după aceea ea a avut forța de a convinge că, apelînd la limba vie, asimilînd pe acest temei expresiile noi și integrîndu-le țesăturii ei organice, scriitorul se exprimă în chip adecvat momentului respectiv și în concordanță cu destinul etern al limbii poporului său. Ion Pillat, poet în multe privințe congener și în altele într-o apropiere voită cu autorul *Pastelurilor*, credea chiar că sună întrucîtva altfel „graiul cel mai dulce din

țările române/ De cînd pe lira de-aur l-ai înstrunat, stăpîne !". Este aici explicația circulației operei sale pînă în actualitate, a influenței acesteia asupra publicului, pînă într-acolo încît s-a putut constitui în timp o sensibilitate literară mai generală de tip Alecsandri. Ea corespundea, de altfel, unor date mai din adîncul conformației noastre spirituale, pe care autorul *Mărgăritărelelor* și al *Ostașilor noștri*, al lui *Vasile Porojan* și al notelor de călătorie a intuit-o de la început, înscriindu-și personalitatea între coordonatele ei, fără ca prin aceasta să și-o limiteze, ci, dimpotrivă, exprimîndu-și-o plenar.

Vorbind despre semnificația și importanța operei lui Alecsandri pentru literatura română, Nicolae Iorga sintetiza locul și rolul acesteia astfel : „De la 1840, cînd *Buchetiera din Florența* apăru în „Dacia literară" a lui Kogălniceanu, cînd poetul făcu cel dintîi pas în literatură și — lucru curios — în proză, pînă la 1890, operele se țin lanț. Sînt, nu-i vorbă, ani de aceia cînd nu publică nimic, dar orice eveniment capital pentru poporul românesc îl află treaz și gata de scris. Cel ce a cîntat mai energic și mai frumos decît Mureșianu *Anul 1848* a fost tot acela care, 30 de ani mai tîrziu, a cîntat epoca nouă de entuziasm patriotic". Într-adevăr, cu toate oscilațiile și scăderile lui evidente astăzi, scrisul lui Alecsandri poate fi imaginat ca un seismograf al epocii, credința lui fiind că „cel mai frumos titlu de glorie la care trebuie să rîvnească un poet este acela de poet național și popular". Și a fost și una și alta deopotrivă, după cum prin activitatea sa cetățenească a fost unul din cei mai reprezentativi oameni ai vremii lui. Sigur, există multe dulcegării în poeziile lui, abundă diminutivele și alte superficialități, unele scrieri sau fragmente din acestea nu-i mai spun aproape nimic cititorului de astăzi, opera lui circulînd sau cerîndu-se a circula tot mai mult în *texte alese*, mai ales din cele din a doua parte a vieții, cînd este, în mod aparent ciudat, nu numai cel mai cuprinzător poet român de dinainte de Eminescu, ci și dintre contemporanii săi cel mai de seamă, literar vorbind. Dincolo de acest balast al operei, Alecsandri a demonstrat însă că a-ți sluji țara cu devotamentul lui, a crea o operă de cuprinderea, diversitatea și, în ansamblu, de unitatea reprezentativă a celei a lui, a o alimenta continuu, ca el, din sevele eterne și cele contemporane ale poporului tău, a contribui la consolidarea culturii și limbii acestuia, a-i exprima una sau mai multe dintre datele fundamentale ale ființei lui și a pregăti calea celor ce vin după tine constituie un titlu nepieritor de glorie. Prin gesturile sale de cetățean și scriitor, el a realizat această unitate indestructibilă dintre opera literară și timpul său, pilda sa explicîndu-i și perenitatea.

LITERATURA ȘI SEMNIFICAȚIA ISTORICĂ

ADRIANA MITESCU

Despre Nicolae Iorga nu se poate scrie decît într-un stil evocativ. Tot evocativ se vorbea despre el și în timpul vieții, cînd studenții, admiratorii sau numeroșii săi adversari *povesteau* cum conferențiază, cum vorbește și se comportă, cum scrie, cum citește. Iorga însuși era conștient de valoarea istorică și mărturia de document a vieții sale, identificată cu toate evenimentele țării, căci în cele trei volume din *O viață de om, așa cum a fost*, 1934, întreprinde un examen de conștiință sever și grav asupra timpului trăit și a experiențelor sale politice, sociale și literar-științifice. Cu intransigența spiritului aflat în necurmată neliniște și sfîșiere cu neînțelegerea, nepăsarea și oboseala contemporanilor, și totodată cu grandoarea și demnitatea celui ce și-a închinat toate eforturile ființei sale creșterii și înălțării neamului, istoricul își încheie paginile autobiografice ca un Miron Costin al frămîntărilor moderne: „Și așa stau, la 62 de ani ai mei, sigur și tare, drept înaintea conșiinței mele și a judecății vremurilor, 23 septembrie 1933". Iar peste șapte ani, ca cele șapte scări ale cerului dantesc, mîndria sa, ce înfruntase nepăsătoare valul amenințător de violență, barbarie și criminalitate, stigmatizează orînduirea cu un martiraj istoric. Reveneau, într-o altă etapă politică și socială, ura, prigoana, vărsările de sînge, dezordinea. Așa au pierit întotdeauna la noi sufletele prometeice ale pămîntului, luînd asupra lor tragedia țării.

Viziunea sa istorică era grandioasă, de un suflu și o pasionalitate barocă. Mișcările de secoli, aglomerarea de popoare și evenimente atrase unele după altele într-o mișcare cosmică de rotație, apoi desfundarea gîlgîitoare a izvoarelor, singurele care constituie trecutul, și, în sfîrșit, lărgirea acestui spirit analitic profund pe un teritoriu vast, ce se întinde de la Atlantic pînă în Asia. S-a vorbit de aglomerarea „monstruoasă" de documente și cunoștințe istorice și comunicarea lor în val uniform de copiere, asemenea unei compilații sau unei consemnări monotone de letopiseț. De fapt, metoda sa de a lucra istoria pe coordonate continentale și seculare poate lăsa, la o consultare parțială, redusă la un anumit moment, impresia unei transcrieri uriașe de documente, mergînd chiar pînă la ultimele amănunte. Dar numai contemplarea și înțelegerea ansam-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 571–581, BUCUREȘTI, 1971

blului, a sintezei năzuite de autor, luminează semnificativ şi ultimul amănunt care iniţial ar fi părut gratuit. Istoria este în viziunea conceptuală a lui Iorga un mecanism complicat, ce conţine mii şi mii de piese, accesorii, fire şi rezistenţe electrice, dar care îşi dobîndeşte realitatea şi confirmarea existenţei şi valabilităţii sale abia pusă în mişcare. Pentru că Iorga scrie o istorie vie şi o istorie pentru prezent. Subiectivitatea sa înflăcărată, exclusivismul şi intoleranţa sa etică îl fac să reînvie istoria, să-i caute întotdeauna *sufletul şi să-l înfăţişeze cu suflet.* Avînd în vedere propria-i sinteză, savantul admiră spiritele universaliste, dintre care pe Voltaire şi intenţia acestuia de a scrie o istorie a civilizaţiei umane [1], încercînd să lămurească „viaţa societăţilor omeneşti în dezvoltarea însăşi a principiilor ei de viaţă" [2]. Iar programul exegezei voltairiene cucereşte pe Iorga prin lărgimea cuprinderii şi armonia logică a lanţului cauzal, care-i este şi lui propriu : „Spiritul, moravurile, obiceiurile naţiilor de căpetenie, sprijinite pe fapte pe care nu e permis să nu le ştim". Dintre spiritele sintetice româneşti era atras îndeosebi de Dimitrie Cantemir, căruia îi consacră nu o dată amănunţite descrieri documentare. Reprezentant *caracteristic* al erudiţiei apusene, Cantemir e apreciat pentru puterea de a fi epuizat, la vremea sa, izvoarele în legătură cu *Istoria imperiului otoman*, originală pentru optica răsăriteană de tratare a chestiunii turceşti. Figura învăţatului se ridică înaltă şi miraculoasă în bătaia atîtor vînturi nestatornice care i-au brăzdat viaţa şi istoria poporului său : „Astfel fiul de domn moldovean a trăit într-un mediu care i-a îngăduit lui, şi numai lui în toată această epocă, în Răsărit şi Apus, să aibă cunoştinţa tuturor literaturilor şi tuturor formelor de cultură, de la antichitatea greacă şi latină pînă la cultura orientală, turcească, arabă, persană.

Şi, totuşi, de această bogată informaţie, spiritul său nu se lasă strivit. El a putut-o purta pe umeri, soldat împovărat cu arme grele, era capabil însă a merge la asalt, pentru orişice ţintă, şi atunci din spiritul lui moldovenesc plin de originalitate, din vigoarea aceasta pe care nimic nu o putea înăbuşi, a rezultat încrederea cu care el a atacat şi puterea cu care a biruit toate subiectele [*Istoria imperiului otoman*, despre religia mahomedanilor şi discuţiile teologice din Rusia, *Istoria ieroglifică*, şi mai ales despre istoria poporului român în *Descrierea Moldovei*]...

Peste tot, ceea ce armonizează şi leagă la un loc materialul de fapte pe care îl mînuia era lumina cu totul nouă pe care el o arunca uneori şi spre viitor" [3]. În ceea ce priveşte năzuinţa sintetică a savantului, se cunoaşte proiectul vastei *Istoriologii*, de îmbrăţişare a istoriei universale, de la imperiile antice pînă la zi. Dar o asemenea operă presupunea o selecţie severă şi semnificativă a faptelor şi apoi darul literar

---

[1] *Nouveau plan d'une histoire*, 1745 ; *Essai sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu' à nos jours*, 1756.

[2] *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, vol. II, E.L.U., 1968, p. 23.

[3] *Istoria literaturii româneşti*, Bucureşti, 1929, p. 103—104.

al transmiterii lor. Și astfel Iorga năzuia să scrie o istorie a *vieții* însăși a lumii, de-a lungul timpurilor. Înlănțuirea evenimentelor „în formă necritică [care] se găsesc de altfel în izvoare" nu se va face urmărindu-se succesiunea lor cronologică, potrivit tratatelor de istorie pragmatică, ci „prin felul cum colaborează și concurg la cel mai mare lucru, cel mai mare din toate, care e viața omenească însăși". Aici este chiar miezul metodei lui Iorga, care are mereu în vedere viața și reacțiile umane fundamentale, asemănătoare într-un cadru de viață asemănător, peste timp îndelungat, și identificate în locuri oricît de îndepărtate unele de altele. Astfel sînt alese faptele de viață caracteristice, care sînt apropiate cu alte evenimente corespunzătoare, în altă epocă și la alte grupuri umane. Iorga nu rămîne la înregistrări seci, obiective, de lucrări seminariale, atitudinea sa fiind polemică față de înțelegerea satirică și pragmatică a istoriei. El evocă, împrumută viață vieții apuse, devine martorul ocular virtual al istoriei umanității. El este contemplatorul suveran care domină secolele, pasiunile și ambițiile desfășurate sub privirile sale ca o încleștată și categorică tragedie antică: „Elementele caracteristice intră apoi într-o *construcție dinamică*. E vorba doar de *tragedia acestui neam omenesc* și în ea, dacă sînt *scene* care *expun*, sînt și *acte* care duc mai departe *conflictul*. În jurul actorilor sînt atîția care nu vorbesc, pentru că n-au rost de a vorbi, dar și cei care vorbesc, în mijlocul acestor tăcute κωφὰ πρόσωπα (chipuri), n-au cuvîntul oricînd, ci numai atunci cînd prin ce spun și fac se merge mai departe. Între ei sînt *corifei* și asupra lor se îndreaptă atenția, în momentul cînd ei sînt în «frunte» (κορυφή). În tragedia ateniană din cînd în cînd se aude zvonul corului: el comentează, el judecă. Istoricul îndeplinește acest rol și el n-are dreptul — de fapt n-are nici putința — de a-l părăsi. Și, în sfîrșit, nimeni nu intră în scenă la *momentul său* fără a fi prezentat și cunoscut altfel decît prin nume, care pică necunoscute și dincolo de care se trece fără a le cunoaște" [4]. Această metodă fenomenologică e aplicată consecvent de istoric în sintezele sale. *Istoria românilor* cuprinde sistematic „toate manifestațiile de vitalitate" ale poporului român. Căutînd mereu principiul de viață al civilizațiilor și cercetîndu-l în dezvoltarea lui astfel încît „fiecare element nou se fixează acolo unde el înrîurește viața omenirii", Iorga ajunge la ideea unității în timp și spațiu a oricărei *vieți istorice*, și de aici înregistrarea nesfîrșitelor „similitudini", „paralelisme", „repetiții", depistate în politică, bunuri materiale și mai ales în cultură și literatură. Nu întîmplător istoricul este discutat și din perspectiva școlii comparativiste, abundentele sale asociații și perspectiva sa universală oferind premise certe unei asemenea interpretări. Dar apropierea lui Iorga de această disciplină critică, abia născîndă, cînd eruditul opera surprinzătoare permutări de idei literare aflate în neistovită emisie, receptare și fixare, pentru a se forma o nouă vatră de iradiere, nu trebuie să facă abstracție de metoda sa specifică aplicată studiului istoriei și de semnificația specială acordată literaturii ca oglindă fidelă a istoriei. El caută prin istorie nu evenimentele, ci „*sufletul oamenilor de atunci*, așa cum acest suflet se oglindește nu în operele pe care noi le numim literare, ci în *manifestă-*

[4] Din *Prefața* la *Istoriologie*, în *Materiale pentru o istoriologie umană*, Edit. Academiei, 1968, p. 3.

rile lor practice, pe care domnii sau boierii le făceau, în cuvintele pe care le rosteau în anumite împrejurări". Pentru Iorga, literatura trebuie să se afle într-o relaţie foarte strînsă, într-o perfectă corespodenţă cu realitatea istorică şi socială, astfel încît operele produse devin „reprezentative" pentru o epocă sau alta. Această concepţie îl conduce la intoleranţă faţă de literatura modernistă şi de avangardă. Dacă iniţial, în anii foiletoanelor din „Lupta" (1890—1892), aprecierile sale asupra unor poeţi ca Baudelaire, Verlaine, Mallarmé denotă neaderenţa gustului şi primatul criteriului etic asupra celui estetic, referirile fiind fugare sau simple calificative şi impresii morale, în anii de maturitate de la „Sămănătorul" şi în timpul marilor lui sinteze, Iorga va desfăşura cea mai organizată ofensivă împotriva literaturii moderne. Spiritul lui tradiţionalist, dublat de intransigenţă etică nu sînt un exemplu de „mauvais goût", ci devin explicabile numai prin înţelesul înalt de idealitate atribuit de istoric epocii medievale [5]. Atunci era el încredinţat că literatura unifica conştiinţele de neam, susţinînd şi provocînd războaiele de afirmare naţională. Literatura îşi exercita în această epocă rolul ei fundamental social-istoric, şi invers, decăderea literaturii reprezenta restrîngerea influenţei sociale exercitate. De aceea N. Iorga căuta în toate timpurile „cărţile reprezentative", adevărate simboluri ale mentalităţii istorice. Generalizarea artistică, echivalînd cu generalizarea istorică, îndreptată nu atît spre izvoarele de documente, fapte şi evenimente, cît spre izvoarele literare, adevărate noţiuni empirice, cum s-a observat. Aşa înţelege şi Iorga în *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii*, 1916, să scrie *istoria universală*, pe baza „nu a faptelor, ci a cărţilor, fiindcă fără îndoială că şi cărţile pleacă din anumite fapte, dar tot mai mult faptele pleacă din ideile care sînt emise în cărţi... Dar să zicem că n-am cunoaşte decît numai cărţile fundamentale ale omenirii, începînd cu lăţirea creştinismului şi preschimbarea lui în religia unei societăţi organizate, bogate, că ne-am coborî rînd pe rînd din cărţile care din acest moment de pătrundere în realitatea socială a creştinismului au înfăţişat fundamental deosebitele timpuri, că le-am cunoaşte deplin şi adînc şi ne-am întreba: oare dacă astfel de idei erau în societatea epocii care porneşte de la slăbirea, de la zguduirea Imperiului roman, ce fapte au putut să rezulte din astfel de idei, n-am găsi foarte lesne răspunsul?" .

Dar N. Iorga nu cercetează niciodată literatura în sine, desprinsă de determinarea economică şi socială. E interesat întotdeauna mai întîi de *aşezăminte* [6], de stadiul de dezvoltare materială şi spirituală pe care îl atinsese evul mediu, epoca „naivă şi spontanee", de „încrezătoare izbucnire a vieţii", depozitarul acelor „elemente vii" de „sinceritate şi simplicitate, de naturaleţă, de rusticitate" necesare epocii moderne. Cînd cercetează literatura română distingînd cele trei faze prin care trece orice literatură: o fază în care nu-şi găseşte subiectele în viaţa poporului, una în care, după o perioadă de deslușire a caracterelor esenţiale ale

[5] În 1921 publică *Elemente de unitate ale lumii medievale, moderne şi contemporane*, unde îşi exprimă ideea unităţii organice a societăţii medievale, vatră a istoriei şi literaturii europene moderne, „o unitate de organizare şi mai ales de conştiinţă, iar această unitate nu e decît terminul ultim al unei dezvoltări antice pe care cu greu numai le-am putea numi cu termenul obişnuit de State".

[6] În 1920 publică *Dezvoltarea aşezămintelor politice şi sociale ale Europei.*

vieţii naţioanle, acestea servesc de inspiraţie literaturii şi, în sfîrşit, faza cînd literatura poate trata orice subiect, Iorga se opreşte pe larg în capitolul *Căutarea subiectelor proprii* la răscolitoarea epocă a lui Mihai Viteazul. Se pune astfel în evidenţă principiul determinării social-istorice a literaturii : „Nu se poate concepe o epocă de înaltă literatură fără activitatea puternică a societăţii şi nu se poate concepe o activitate puternică a societăţii fără răsunet în literatură ... Dar o epocă tragică, de luptă, de suferinţi şi de mari aspiraţiuni glorioase, încununate de un moment, ca a lui Mihai, a trebuit să trezească *opere literare proprii*" [7]. Apoi, istoricul nu se opreşte pentru a ilustra un moment istoric asupra literaturii în genere, ci asupra acelei literaturi care dobîndeşte „o valoare durabilă" pentru că are un „rol social". Aşa se face că în concepţia lui Nicolae Iorga evul mediu şi Renaşterea produc o literatură ce se adresează unei comuniuni întinse de oameni, uniţi printr-un instinct naţional de armonie, frumuseţe şi ideal patriotic înalt (vezi *Cîntecul lui Roland*, *Cidul*, literatura italiană în timpul lui Dante, Petrarca, Boccaccio), timp în care legăturile dintre public şi scriitor, deşi restrînse [8], erau *reale*, determinate de presiunea anumitor împrejurări istorice externe sau interne care antrenau destinul întregului popor. Cînd însă literatura îşi pierde rolul de ecou social dinamic şi mobilizator , cînd îmbracă „forma [sa] cea mai periculoasă pentru scrisul unui popor, [cînd] pierde astfel şi interesul pentru realităţi şi semnificaţia naţională şi puterea de a înrîuri masele mai mari ale neamului, [se ajunge] la literatura pentru producătorii de literatură care o fac pentru a rivaliza unul cu altul în forme din ce în ce mai grele, din ce în ce mai rare, din ce în ce mai neinteligibile pentru alţii, decît pentru iniţiaţi " [9]. E condamnată literatura ce începe să se facă în academiile secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, care cultivau „neobişnuitul", „neaşteptatul", „nenaturalul", „bizarul", „artificialul" lipsit de orice adevăr, ca şi de orice influenţă serioasă asupra publicului. Iată cum savantul, oricît de absorbit de problemele specifice ale literaturii italiene din secolul al XVII-lea, nu uită că de fapt el scrie o istorie pentru contemporani, iar aversiunea faţă de modernism şi avangardism, faţă de ermetism şi „artă pentru artă" se străvede încă o dată, el proiectînd asupra faptelor similare ale trecutului pasiunea polemică şi combativă adresată prezentului. Nu numai istoria, dar şi literatura e apreciată şi valorificată în spiritul puterii ei de acţiune, de militantism ideologic, de influenţare imediată a conştiinţelor. Căci atunci cînd discută contribuţia învăţaţilor Şcolii ardelene în lupta pentru transpunerea drepturilor poporului român şi pentru demonstrarea originii sale latine, istoricul conchide : „Toate acestea sînt adevărate, dar ei se află în curentul acela occidental numai sub spiritul erudiţiei ; nu i-ar fi trecut nimănui dintre dînşii prin minte să culeagă poveşti, să scrie cîntece, să-şi însemne amintiri.

Literatura lor este o literatură de idei şi de luptă ; curentul lor este închis între cei patru pereţi ai unei biblioteci, şi toate lucrurile acestea

---

[7] *Istoria literaturii româneşti, Introducere sinetică*, p. 58—59.

[8] Şi s-ar putea să nu fie chiar aşa, dacă ne gîndim la teatrul medieval de mistere şi miracole şi apoi, o dată cu laicizarea acestuia, cînd publicul popular îşi impunea foarte autoritar gustul. Se cunosc compromisurile pe care Shakespeare sau Lope de Vega le făceau gustului public.

[9] *Istoria literaturilor romanice*, vol. III, p. 81.

miroasă a praf, se confundă cu cenușiul acelei învățături mîncate de molii pe care a cunoscut-o și iubit-o secolul al XVIII-lea occidental. Îți pare rău că suflete așa de mari nu s-au lăsat libere pe drumurile cele mari ale literaturii" [10]. Și, mai mult, Iorga înțelege să discute literatura în perspectiva relativei sale independențe în cadrul unei societăți constituite și aflată în rodnică dezvoltare. Este cazul clasicimului francez tratat sub titlu semnificativ : *Noua literatură în dezvoltarea ei liberă*. Dar mersul ei individual, soldat cu cuceriri tehnice, evoluții și cristalizări propriu-zise estetice, e zădărnicit pe de o parte prin tendința curții lui Ludovic al XIV-lea de a anexa „tot ce e energie și talent în mijlocul societății pe care voiește să o domine", iar pe de altă parte de influența acaparatoare a curentelor religioase. Monarhia și literatura își dispută la un moment dat forțele de la egal la egal (interesantă observația pentru istoria sociologiei literare), atitudinea lui Molière din *Tartuffe* putea să jeneze și chiar să supere pe rege, constant apărător al iezuiților, „celelalte campanii de teatru erau însă de natură să-l mulțumească". Și iată cum expune Iorga paralelismul reacțiilor față de realitățile sociale ale secolului al XVII-lea francez, astfel încît regalitatea absolută și comedia de moravuri reprezintă două forțe sociale cu poziții identice : „Astfel, ca și Molière, regele se încurca de « prețioase », dar nu pentru că stricau limba și poceau gustul, ci pentru că saloanele, *ruelle*-le lor erau un element de independență și influență care trebuia să dispară, literatura avînd să fie regenerată nu din aceste cercuri care nu datorau nimic suveranului, ci din vecinătatea acestuia chiar. Ca și Molière, Ludovic al XIV-lea nu era bucuros de pretențiile marchizilor care făceau pe stăpînii în palatul lui și băteau, în puterea dreptului lor de moștenit, la ușa cămării lui de culcare. Curtea, ca și comedia, priveau cu neplăcere și ifosurile aristocrației de provincie, care, deși fără castele ocrotitoare și fără drepturile de odinioară, nu înțelegea să abdice de la trecerea pe care o avusese odinioară, și o supăra dorința burgheziei de a juca roluri nouă, a acelei burghezii care, dacă în generația întîi se lăsa îmbrăcată în haina, cum o fi, a unui « homme de qualité » și-și cheltuia averea pe zădărnicii de vanitate, așteptînd ca sultanul, viitor cuscru, să-i dea diploma de *mamamouchi*, era să ajungă în a doua și a treia generație [11], unde nici n-ar fi visat, cu proza lui cu tot, Monsieur Jourdain" [12]. Independența și mai ales forța modelatoare a literaturii și capacitatea formativă a personalității artistice sînt recunoscute de Iorga și puse în evidență în măsura în care artiștii „nu numai că rezumă în fapta lor literară tot ce putea să deie trecutul, dar să armonizeze aceste curente deosebite și, adăogînd ceva din fondul său personal și, eventual, din calitățile rasei sale, să ducă cu un pas mai departe dezvoltarea, în formele cugetării și artei, a spiritului uman" [13] (Dante și Shakespeare). De fiecare dată așadar, cercetînd istoria literară, Iorga e preocupat de *spiritul unei epoci* și de „aleșii minții", cărora le reconstituie portretul izvorînd din epocă și luminînd cu rază de far secolele

[10] *Istoria literaturii românești*, cap. *Spirit filozofic și modă poetică în Apus*, p. 130.
[11] Este vorba de formarea burgheziei financiare și rolul ei în cucerirea puterii politice prin înfăptuirea revoluției (n.n.).
[12] *Istoria literaturilor romanice*, vol. III, p. 124.
[13] *Op. cit.*, p. 277.

următoare, folosind ca întregire metoda analitică a comentariului pe marginea textelor. Așa va proceda cu stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, Bălcescu, Nicolae Filimon, Eminescu, din literatura română, și cu Dante, Shakespeare, Petrarca, Cervantes, Lope de Vega, Tennyson etc. din litertura universală. Scriitorii aleși devin pentru istoric adevărate simboluri ale epocii, pentru că în cercetarea istoriei el e interesat mereu de „la psychologie de masses". Dar în reconstituirea acesteia se lovește de lipsa știrilor, a documentelor, a însemnărilor, practic, de absența dovezilor materiale elocvente asupra „vieții morale a majorității unei națiunii". Dar sintezele istorice, „ces beaux édifices d'idées" ridicate pe pilonii de permanență ai artei și literaturii, trebuie să fie actuale, să corespundă preocupărilor prezentului, care e deslușit și înțeles în neînțelesul curgerii sale prin istorie. Cunoașterea prezentului, mai mult decît o datorie civică, este o *condiție* necesară pentru cercetarea trecutului : „Je crois, par conséquent, que la première chose qui l'on doit connaître avant de traiter un fait ou un groupe de faits historiques, *c'est toute la réalité actuelle qui corréspond à celle du passé entrant dans la composition de cet événement*" [14]. Studierea istoriei prin actualitatea ei și năzuința lui Iorga de a forma prin predarea istoriei spirite active, dinamice, civice, ne trimit la înalta sa înțelegere a misiunii istoricului. Concepția despre actualitatea istoriei condiționa competența istoricului de experiența lui umană, experiență care se referă la practica însăși a vieții umane și a vieții politice : „Il y a des personnes qui croient pouvoir traiter les problèmes psychologiques les plus difficiles avant d'avoir fait elle-mêmes le premier pas dans cette vie politique, traiter des faits économiques sans avoir jamais été mêllées à un grand drame économique, traiter des faits sociaux sans s'être conçue jamais comme membre d'une classe, sans avoir jamais senti vibrer dans leur âme les aspirations de celle classe" [15]. Și aici regăsim din nou principiul de înțelegere al istoriei, și anume importanța acordată elementului de viață și sufletesc al epocilor trecutului. Deci pentru Iorga principalul factor de cunoaștere a istoriei este „starea sufletească" : „Dire civilisation, c'est entendre état d'âme, car tout se qui existe, tout ce qui est constaté par les monuments du temps passé n'est autre chose que la réalisation des differents états d'âme, et, pour en comprendre le sens, pour en saisir l'enchainement, il faut toujours chercher à découvrir l'état d'âme dont elle procède [16]. Dar pentru ca acest „état d'âme" pe care Iorga îl folosește în românește ca „sufletul epocii" să devină factor reprezentativ pentru istorie, trebuie să existe „formele sociale" care să permită oamenilor să trăiască alături, să colaboreze între ei, constituind o ordine aparte și opusă față de natura de care se apără atunci cînd forțele acesteia îi aduc neajunsuri fizice. Raportul pe care omul aflat în formele sale de organizare le fixează cu natura și cu forțele ei misterioase constituie un capitol distinct în istoria umanității și totodată o vîrstă ce favorizează apariția unei *stări sufletești* ce începe să se reflecte prin literatură : miturile, descîntecele, cîntecele și dansurile rituale de apărare, de belșug,

[14] *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*, Paris, 1926, *Prefață*, p. 8.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem*, cap. I, p. 1.

de vînătoare etc. În al treilea rînd, Iorga dă „sufletului uman" accepţia pe care o foloseşte în mod constant, şi anume posibilitatea omului de *a crea*, puterea lui de *creaţie* alături de natură şi cu elemente pe care le împrumută acesteia. Şi aici, din nou revine, după o altă argumentaţie teoretică şi metodologică, la ideea literaturii similare cu „sufletul" epocii. De fapt, prin această interpretare nu e foarte departe de distincţia pe care Aristotel o făcea între poezie şi istorie. Aceasta din urmă avea o putere mai redusă de cunoaştere a umanităţii, pentru că se oprea la fapte accidentale, pe cîtă vreme poezia dădea o adevărată măsură general-umană sentimentelor şi faptelor prezentate. Valoarea de universalitate şi în eternitate a caracterelor literaturii e asociată de Iorga istoriei propriu-zise şi ca izvor de cunoaştere şi ca imagine sintetică, ca emblemă a psihologiei unei epoci. Norma aristotelică de adevăr şi concordanţă cu natura a literaturii e aplicată şi istoriei, care prin ea însăşi reţine resorturile ascunse ale umanităţii. Dacă literatura prin gîndirea artistică prezintă lumea aşa cum este, istoria este prin însăşi condiţia ei o oglindă a umanităţii „silită să fie sinceră", silită de evidenţa şi mărturia documentelor. Cunoaşterea omului, aşadar, se face prin literatură şi mai ales prin istorie aşa cum era înţeleasă de Iorga : „Prin nimic nu se vede mai *complet* şi mai *perfect* (subl. ns. *A.M.*) omul decît prin istorie".

Dar savantul utilizează sugestiile literaturii nu numai, aşa cum am văzut, pentru cantitatea de adevăr istoric şi generalitatea umană pe care o conţin operele artistice, ci şi în ceea ce priveşte forma literară, valoarea ei de creaţie şi originalitate. Ridicîndu-se împotriva tratatelor academice lucrate după sistemul „săltarelor şi săltăraşelor de spiţerie în care se vinde în detaliu istoria universală", N. Iorga aspiră spre cărţi de istorie care se şi *citesc*, pe lîngă faptul că sînt folosite pentru referinţă de strictă informare. Criticul care la debutul său era partizanul înfocat al criticii ştiinţifice şi obiective [17], hrănindu-se cu ample şi pătrunzătoare lecturi din Taine, Hennequin, Guyau, Paul Bourget etc. aspiră la maturitate la dobîndirea farmecului poetic al stilului şi al simţirii : „Este un obicei la cercetătorii de amănunte şi la sufletele uscate a căror obiectivitate nu e decît neputinţă de a fi subiective acela de a considera ca diletantism tot ce se prezintă în alt veşmînt decît al unor simple formule de transmisiune.

„De la Ranke şi Michelet încoace — acesta din urmă fiind un vizionar, uneori, voit, dar o dată şi un *gîcitor* — cele mai mari opere istoriceau în ele şi poezia simţirii şi poezia *stilului*" [18]. Dar aceasta nu este la

[17] „Conceptul de critică pe care şi-l fixează în 1890 porneşte din critica psihologică a lui Bourget, mai mult decît a lui Guyau, influenţat de analiza sociologică, prin care urmărea şi afla cauzele ce stau la baza valorii artistice, aşa cum gîndea Taine... Dacă istoria nu l-ar fi răpit pe tînărul Iorga din vraja criticii literare, el ar fi alcătuit un sistem românesc de critică, ţinînd seama şi de ideile lui Sainte-Beauve, Villemain, Taine, Guyau, Bourget, Spencer etc. Rămîn din această experienţă a tinereţii cîteva linii directorii preluate în semănătorism, adică : *analiza sociologică, moralitatea în artă şi funcţia ei socială, anumite norme de judecarea valorii estetice*" (Barbu Theodorescu, *Studiu introductiv* la ed. Nicolae Iorga, *Studii literare* vol. I—II, Edit. tineretului, 1969). Articolele mai importante ale lui Iorga, reprezentative pentru formaţia sau de tinereţe, sînt, *Iubirea în literatura modernă, Pesimismul la artist, Tehnica de roman, Critica impersonală, Realismul dramatic, Începuturile romantismului, Critica literară şi anticii*; v. de asemenea vol. N. Iorga, *Pagini de tinereţe*, vol. I—II, E.P.L., 1968.

[18] Din Prefaţa la *Istoriologie*, p. 5.

Iorga o simplă figură de stil sau sentimentalismul unei vîrste mai apropiate de bătrînețea bogată în lirism și cugetare decît de impetuozitatea tinereții ahtiată de exactitate și rigoare. Reflecțiile istoricului ne trimit însă spre aceeași înțelegere aristotelică a poeziei care deține și transmite în cel mai înalt grad *adevărul* uman, ceea ce face ca apelul la însușirile poeziei să ajungă o *necesitate* de studiu și exprimare. „Adevărurile istorice sînt de *discernămînt*, nu de simplă constatare și reproducere. Pentru a le prinde se cere tot ce cunoștința adîncă a limbii, tot ce fantezia creatoare de definiții poate găsi mai fin și mai delicat. *A vorbi* despre oamenii și lucrurile trecutului în vocabularul curent e a greși de la un capăt la altul. Aș fi vrut, din parte mea, să am mai mult talent poetic pentru a fi mai aproape de adevăr" [19].

Deci pentru Iorga istoria era capacitatea individului de a trăi prezentul descoperind trecutul similar, avînd totodată forța de expresie originală. O asemenea operă închide înlăuntrul ei o dublă creație : creația empirică a individului care trăiește experiența istorică și apoi creația literară ce presupunea *expresia*. Din acest punct de vedere *Istoria literaturilor romanice* este un adevărat roman-gigant, care expune cu o forță de tensiune cunoscută numai eroilor mitologici evoluția literaturii pe teritoriul bazinului romanic de la origini pînă la secolul al XIX-lea. Iorga întreprinde o analiză a raportului diferitelor activități umane — politice, economice, administrative —, care constituiau cadrul desfășurării literaturii și ideilor ce ajungeau să împingă mai departe societatea prin forța lor de cuprindere și impulsionare. În *Istoria universală văzută prin literatură* și mai ales în această sinteză consacrată literaturilor romanice, istoricul ne oferă un exemplu de *Kulturgeschichte*, considerînd diferitele epoci istorice potrivit formei morale, psihologice, estetice și intelectuale ce caracterizează individualitatea, înțeleasă sub latura ei tipologică. Astfel ni se prezintă mentalitatea oglindită în artă a omului civilizațiilor caldeeană, asiriană, egipteană, a omului evului mediu, al Renașterii, al romantismului, pînă în vremea modernă, cînd se devorează romanul naturalist și psihologic. Se pune din nou problema sintezei istorice. *Istoria literaturilor romanice*, de pildă, e privită în totalitatea formării și dezvoltării lor. Sînt urmărite liniile de forță ce unifică, prin sincronizare, influență, circulație și paralelism, problematica, stilul și tematica literaturilor romanice în opoziție sau în comparație cu literatura germană, slavă, greacă, arabă, turco-asiatică. Iorga reconstruiește singur și pentru prima dată monumentala sinteză a literaturilor romanice [20], insistînd mereu (atunci cînd urmărea comparativ soarta unei teme sau a unui gen literar, de exemplu : *Cîntecul lui Roland* și *Cidul* romanul cavaleresc, poezia de „curte" provensală, sonetul petrarchist etc.) asupra caracterului de omogenitate

[19] *Ibidem.*

[20] „În întreaga sa istorie, deci, preocupat de studiul dezvoltării literaturilor romanice și al legăturilor dintre ele, Iorga s-a oprit la acele pagini în care a descoperit o exprimare autentică (de o simplitate sinceră), o corectă relatare a faptelor și a evenimentelor, legate într-un proces continuu, pornit din trecut, prin prezent, spre viitor..., o ascuțită perspicacitate în observarea naturii și a vieții omenești, un contact permanent și masiv cu creația populară... În linii mari, în aceasta a constat noutatea de plan a sintezei, în care s-au adunat observațiile personale desprinse din lectura textelor. Nu poate fi îndeajuns subliniată importanța copleșitoare a acestui fapt" (Alex. Duțu, *Studiu introductiv* la *Istoria literaturilor romanice*, vol. I, Edit. Academiei, 1968).

intrinsecă a literaturilor romanice, omogenitate care reprezintă același mod de gîndire, izvorît din aceeași practică psihologică și estetică, acestea la rîndul lor născute dintr-o matrice fundamentală comună — latinitatea.

Pentru N. Iorga literaturile romanice pledează ele însele pentru unitatea lor interioară, căci se simt solidare unele față de altele, luptînd în afară să-și păstreze propria individualitate (vezi formarea poporului român, lupta spaniolilor cu maurii, cruciadele). Solidaritatea lor religioasă și teritorială favorizează un fecund schimb de idei politice, literare, de bunuri materiale de lux și modă (vezi superioritatea exercitată de orașele italiene). Această sinteză urmărește prin fiecare rînd istoria construirii și cristalizării valorice a *spiritului romanic*, unitatea popoarelor și literaturilor romanice componente, care sînt gîndite într-o concordanță dinamică. Aici teoria *permanențelor*, proprie metodei de lucru a istoricului, capătă o ilustrare deplină. Acestea (mai precis rațiunea și manifestările psihologice fundamentale ale oamenilor în anumite împrejurări și ele tipice și fundamentale condiției umane), unesc temporal și spațial „organismul în mers care e istoria", în cazul de față istoria romanică privită sub aspect literar. „A te sprijini pe ele înseamnă să adaugi schelet solid la ceea ce pare supus tuturor fluctuațiilor. A le desprinde din țesătura complicată a istoriei înseamnă a pune notele fundamentale ale adevăratei ei comprehensiuni"[21], formulează istoricul ca un principiu al cercetării și generalizării istorice, ceea ce și realizează în exegeza literaturilor romanice, preocupat să configureze distinct — nu numai filologic, ci, în primul rînd, ca mentalitate — permanențele domeniului romanic. Impresia de vitalitate, de recreare autentică vine din mînuirea desăvîrșită a metodei sale de documentare vie. Toată viața Iorga și-a păstrat această obișnuință necesară a contactului viu cu trecutul, o adevărată mucenicie a disciplinei: „M-am oprit asupra oricărui eveniment, oricărei situații, oricărei psihologii, ca și cum întîia oară ar fi fost vorba de dînsele. Am căutat a *convorbi* cu ele și cu ei *fără interpret* și astfel socot că nu odată le-am smuls măcar o parte dintr-o taină pe care, întreagă, n-o vor destăinui nimănui. Chiar dacă m-am oprit la părerea obișnuită, ea s-a înnoit prin aceea că am căutat să aflu ceva nou într-însa"[22]. Istoria literaturilor romanice nu e scrisă după tratate, autorul expunînd adesea polemic părerea acestora, de la care se abate de cele mai multe ori, dar pe care le respectă ca pe o părere comună ce trebuie cunoscută și consemnată. N. Iorga scrie direct după izvoare, recitește textele se adîncește în ambianța intelectuală a epocii respective și retrăiește destinul unor idei ajunse, unele, pînă în contemporaneitate. Rolul și valoarea operelor perene, cu regimul atemporal al capodoperelor, sînt comentate în epocă, istoricul avînd această forță plastică de a recrea, de a scenografia momentul de idei, alături de contextul social și de clasă care a produs capodopera (vezi capitolul despre *Commedia* lui Dante, despre *Don Quichote*, *Lusiada* lui Camões, teatrul shakespearian etc.). Astfel, vorbind despre geniul eminescian, savantul nu se extaziază în contemplări obișnuite și artificiale, ci urmărește coordonatele sociale și intelectuale care compun complexitatea personalității lui Eminescu, considerat „expresie integrală a

[21] *Generalități cu privire la studiile istorice*, 1944, cap. *Permanențele istoriei*, p. 255.
[22] Din *Prefața* la *Istoriologie*, p. 4.

sufletului românesc". Contestînd teoria influenţei unice configuratoare exercitată asupra lui Eminescu de „Junimea", N. Iorga sublinia fenomenul profund istoric şi social care a favorizat apariţia poetului de geniu ce rezumă o epocă, o defineşte, întipărind-o asupra generaţiilor viitoare: „Schimbarea cea mare care se întrupează în Eminescu nu e un fenomen de viaţă artificială, teoretică ce s-ar fi coborît într-o realitate disciplinată, ci avem a face cu una din acele mari mişcări care iese din adîncul viu al unei naţiuni, din tot ce se poate conţinea în prezent, ca şi dintr-un foarte lung trecut. E unul din momentele acelea fericite, cu unul dintre oamenii predestinaţi care rezumă o literatură şi o îndreaptă, aruncînd puternice lumini către viitor, deschizînd drumuri şi mai departe generaţiilor care vor veni pe urmă". Rediscutarea operei în datele ei ontologice, după o saturare şi o uscăciune a metodei estetice şi aistorice de cercetare a capodoperei, ne apare astăzi cu un plus de prospeţime a impresiei. Şi din nou N. Iorga ne aminteşte prin acest destin că istoria este ca niciodată mai mult actuală.

PROCESUL CONȘTIINȚEI ÎN PROZA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

NICOLAE BALOTĂ

1. *Examen de conștiință.* Spectacolul pe care ni-l oferă proza noastră din ultimii ani — în operele cele mai reprezentative — este acela al unui examen public de conștiință. Înțelegem acest proces în două sensuri: pe de o parte e un examen al conștiinței publice, un proces al existenței social-istorice și morale a societății românești din ultimele decenii; pe de altă parte e vorba de o examinare, pe tărîm literar, a condițiilor romanului ca atare, cu alte cuvinte un proces al conștiinței romancierului. Cele două modalități ale întoarcerii conștiinței asupra sa însăși sînt corelate. Să le cercetăm mai îndeaproape.

Examen al coștiinței publice. Dacă este o deosebire marcantă între romanul românesc din ultimele două decenii și romanul dintre cele două războaie, aceasta rezidă în sporul de luciditate, de reflexivitate etico-socială care stă la originea noului roman românesc. Nu vrem să afirmăm că o problematică morală lipsea din romanul interbelic, că explorarea existenței sociale, a experiențelor, a actelor politice nu fusese întreprinsă de romancierii noștri din acea epocă. Sociologia romanului ar putea să găsească în operele lui Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu etc. material suficient de investigație. Dar ceea ce apare cu evidență în romanele românești de după Eliberare, și îndeosebi din ultimul deceniu — ne gîndim în special la *Moromeții*, I—II, la *Risipitorii* și *Intrusul* lui Marin Preda, la *F* de D.R. Popescu, la *Păsările* de Al. Ivasiuc, la *Dulce ca mierea e glonțul patriei* de Petru Popescu — este o intenționalitate conștientă a mesajului întemeiat pe o expunere lucidă a unor fenomene ce aparțin vieții social-politice și morale contemporane, ca și o asumare conștientă — din partea romancierilor — a unui rol de judecător al transformărilor produse în realitatea social-politică din țara noastră, ca și în conștiința socială și morală, ea însăși antrenată într-un profund proces de transformare. Există în romanele amintite mai sus (dar și în altele publicate în aceeași perioadă, asupra cărora ne vom opri mai tîrziu) o evidentă *voință de adevăr*. De asemenea observăm în cele mai reușite din romanele acestei epoci o *voință de dreptate* manifestă a scrii-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 583–592, BUCUREȘTI, 1971

torilor care se vor justiţiarii trecutului, judecătorii existenţei social-morale. În fond, o asemenea tendinţă apăruse încă în anii de criză, dinaintea celui de-al doilea război mondial. Conştiinţa publică în derută, din acei ani, reclama cuvîntul drept, adevărat, izbăvitor, al scriitorului. Cele mai lucide conştiinţe scriitoriceşti ale timpului au încercat atunci un asemenea examen, dar rezultatele au fost mediocre. După ce a dat acel tulburător epos al satului ardelean, în *Ion*, după ce a construit romanul marilor frămîntări sociale din 1907, *Răscoala*, Liviu Rebreanu a încercat o prospectare a vieţii publice româneşti, o satiră a politicianismului disolut, a partidelor burgheze din anii '30, în *Gorila*, ca şi Ion Agîrbiceanu în *Sectarii*. Dar nici unul n-a izbutit să înfăţişeze veridic realitatea social-politică a timpului, să infuzeze în romanele lor acea fervoare a dreptăţii care îi anima. În cele din urmă, romanul românesc dintre cele două războaie excelează în luminarea tribulaţiilor insului, în analiza stărilor şi actelor individului într-o anumită măsură izolat, în explorarea conştiinţei subiective (Anton Holban), în urmărirea proceselor obsesive (Gib Mihăescu). Au trebuit să intervină marea zguduire a războiului, transformarea revoluţionară a societăţii româneşti, pentru ca, formîndu-se o nouă conştiinţă social-politică, o nouă conştiinţă etică, romancierul să se simtă învestit cu atributele exploratorului conştient şi cu cele ale judecătorului care cercetează transformările revoluţionare în structura social-politică, precum şi modificările în conştiinţă.

Dar acest proces al conştiinţei social-morale contemporane pe care l-au întreprins romancierii noştri se asociază, cum spuneam, cu un proces al conştiinţei estetice. Într-adevăr, romanul contemporan a trecut şi mai trece încă prin criza fecundă a revizuirii propriilor tipare. De aproape un secol, genurile şi speciile artelor au trecut pe rînd prin procesul fecund, reformator al structurilor lor, printr-un proces al revizuirii instrumentelor. Lirica, pictura, muzica au cunoscut revoluţia formelor şi a substanţei; întorcîndu-se asupra lor însele, ele s-au negat pe sine, s-au reînnoit. Mai conservator, romanul — cu toţi reformatorii săi — pare să fie într-o vădită întîrziere. Şi totuşi, nicăieri, în nici o specie literară, artistică, nu e mai manifestă tensiunea interioară, nu apar mai clar ambivalenţele, contradicţiile care vădesc de cele mai multe ori polivalenţa romanului, dar uneori şi deruta romancierului. Fapt e că putem considera romanul din zilele noastre drept specia literară prin excelenţă antinomică. Se poate afirma, astfel, despre romanul contemporan că e epic şi nonepic, că tinde concomitent spre expresia directă şi spre construcţia mediată, că prezintă structuri autonome şi o anume heteronomie etc. Se pot descoperi, astfel, o serie de antinomii ale romanului, procedînd la o analiză spectrală a acestui gen proteic.

Prozatorii români din zilele noastre s-au folosit de toate modalităţile pe care le ofereau noile tehnici româneşti, ceea ce a dus la o diversificare estetică a romanului. Trebuie să remarcăm însă că, cu excepţia unor „experimente" ratate, făcute de dragul experimentului sau, mai exact, sub imboldul unei dorinţe de inovare cu ori ce preţ, încercări de o superficială excentricitate, cele mai autentice creaţii ale prozatorilor noştri contemporani au purces dintr-o modificare a structurilor, a modalităţilor, a tehnicilor naraţiunii *în conformitate* cu transformările obiective ale noii societăţi socialiste urmărite de aceşti scriitori, ca şi cu modifi-

cările paralele în conștiința social-morală. Acest dublu proces — etic și estetic — ne apare cu evidență îndeosebi atunci cînd cercetăm mesajul operelor prozatorilor noștri contemporani, și îndeosebi al celor mai izbutite lucrări apărute în ultimul deceniu.

Un nou tezism? Nu, fără îndoială. Un nou didacticism? Nu, desigur. Dar romancierul autentic nu renunță, nu poate renunța la elaborarea unui mesaj încorporat în opera sa. Prozatorii noi nu elimină din creația lor o intenție subtil-pedagogică. Dacă există în romanele importante ale epocii noastre o asemenea intenție pedagogică, aceasta nu apare, desigur, într-o predică morală a romancierului (ca în unele din romanele secolelor trecute), ci într-o anume orientare a romanului spre proiectarea unui etos subiacent care devine adeseori manifest. Un roman al transformărilor în conștiință ca și al transformărilor în realitatea obiectivă are întotdeauna valoarea unui avertisment, a unei lucrări de atitudine critică, a unei admonestări, a unei manifestări de bună speranță.

Vom proceda la o analiză mai amănunțită a examenului de conștiință — social-etică și estetică — din proză, și îndeosebi din romanul românesc contemporan, urmărind aspectele esențiale ale acestui proces în unele din operele semnificative ale scriitorilor noștri.

2. *Modificări în structura romanului „țărănesc"*. Considerînd azi, la peste cinzeci de ani de la apariția lui *Ion* (1920), tabloul divers al romanului românesc contemporan, putem trage anumite concluzii privind tendințele esențiale ale mișcării prozei și, îndeosebi, privind modificările pe care le reflectă.

Un prim simptom esențial. Modificarea perspectivei în romanul „țărănesc", în funcție de transformarea satului, a conștiinței țăranului român, dar în funcție și de transformările petrecute în perspectiva estetică a romancierilor noștri. Cu ani în urmă — mai exact în 1935 —, G. Călinescu proceda la un mic examen al romanului românesc pornind de la unele considerații sociologice referitoare la societatea românească și la reprezentarea ei în proză. „Societatea noastră — afirma el — nu este și nu va fi multă vreme o societate de tip complex. Sufletul nostru e încă nou, patriarhal. Orașele noastre sînt niște sate și capitala însăși e un sat mai mare, unde nimeni nu se pierde. Cetățeanul este de cele mai multe ori un țăran descălecat la oraș. Orașul românesc e lipsit de orice turburare, de orice ispită pentru suflet" (*Ulysse*, E. P. L., 1967, p. 64). Din aceste observații privitoare la societatea românească, G. Călinescu deducea unele concluzii privind condiția romancierului român, precum și un corolar important cu privire la estetica romanului românesc. „Oricît s-ar întortochea scriitorul român, fondul lui sufletesc rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci cîntă impulsiunile fundamentale ale sufletului: dorința de pămînt și de bunăstare, bucuria de a trăi, bucuria scurtă a dragostei simple carnale, ura de tot ce depășește calmul acestei stări, egoismul biologic" (*op. cit.*, p. 64). Un asemenea romancier nu poate să-și aleagă drept obiectiv al creației sale decît stări și fapturi similare, cu alte cuvinte, o condiție umană elementară. Consecvent cu raționamentul său, care pornea de la judecăți aplicate societății românești, G. Călinescu deducea următoarea concluzie privind viitorul

romanului românesc : „ ... noi nu vom putea da multă vreme decît *Ioni*" (*op. cit.*, p. 65).

În perspectiva evoluției romanului românesc din ultimele decenii, constatările lui G. Călinescu trebuie supuse unor amendamente. După cum e evident că romanul românesc n-a continuat să dea numai alte avataruri ale aceluiași arhetip, n-a mai dat „doar *Ioni*", tot astfel societatea românească n-a rămas doar la acel statut „patriarhal" pe care i-l atribuia criticul. În anii care au urmat după Eliberare, noua orînduire socialistă a transformat din temelii societatea românească, ceea ce a determinat modificări profunde ale opticii scriitoricești.

Perenitatea structurilor lumii rurale — despre care s-a vorbit adeseori în critica literară dintre cele două războaie — este o aparență, o perspectivă eronată asupra satului considerat ca o realitate atemporală. Cît timp istoria nu intervine în universul anistoric al satului arhaic, s-ar părea că nimic nu se schimbă într-însul. O întreagă literatură a universului rural a întreținut credința în existența unui spațiu, a unei existențe rurale anistorice. Însăși apropierea, corespondențele ce se pot stabili între romanele ori nuvelele „țărănești" mai vechi ar pleda pentru o universalitate a motivelor acestei literaturi. Într-adevăr, motivele mari ale romanului sau nuvelei ce explorează lumea satului sînt aceleași, fie că e vorba de Cîmpia Dunării de jos ori de Cîmpia Aradului, ori chiar despre dealurile aride ale Siciliei sau despre cele ale Poloniei. Vrajbe între oameni din pricini de avere, lupta celor avizi de moștenire, părinți ce vor să-și dea fiicele după oameni bogați pe care acestea nu-i iubesc. Găsești la Ioan Slavici unele din temele narațiunilor vizînd lumea rurală din novelierul lui Fănuș Neagu. Dar, cu toată aparenta identitate a structurilor, deosebirile sînt esențiale. Înainte de toate, în spațiul imaginar al unui Fănuș Neagu (dar — cum vom vedea — și al lui Marin Preda din *Moromeții*, al lui D.R. Popescu din *F* sau din alte opere) elementele arhaice, aparent perene și universale, ale satului sînt supuse unei degradări, sînt pe cale de dispariție. Istoria a intrat în sat, anistoricul (rituri, arhetipuri mitice, simboluri, credințe, obiceiuri etc.) este în agonie. Dar de această modificare a structurilor, de criza satului arhaic pe care o descriu prozatorii contemporani ține și transformarea ori dispariția, ori înlocuirea instituțiilor în sensul cel mai larg al cuvîntului, a convențiilor sociale, a raporturilor dintre oameni, a relațiilor dintre sat și oraș etc. Un important sector al modificărilor în conștiința socială ce se reflectă în romanul sau în nuvela contemporană este constituit prin intervenția hotărîtă a *istoriei* în țesătură *anistorică* a vieții rurale. Cînd urmărești cu atenție unele romane ale lui Zaharia Stancu (ciclul *Desculț*), Marin Preda (*Moromeții*, I—II), Fănuș Neagu (*Îngerul a strigat*), D.R. Popescu (*F*) etc., observi însemnătatea epică a modificării structurilor, a dispariției treptate a unor elemente arhaice, ca și a unor elemente istorice perimate. Scriitorii au înțeles că acest proces generează situații complexe, drame, că este matricea unică a unor interesante situații epice. În unele din textele amintite poți sesiza prezența în anumite drame familiale a structurilor arhaice abolite. Cei care continuă să trăiască în conformitate cu aceste structuri stau sub condamnarea istoriei. De pildă, într-o nuvelă de Fănuș Neagu (*Moștenirea*), un tată bătrîn, pe moarte, are doi fii. Unul dintre ei a renunțat la pămîntul său intrînd în gospodăria colectivă a satului. Celălalt, avid, ar dori toată „moștenirea" —

deci și partea fratelui. În cele din urmă, acesta îl tîrăște pe tatăl său, pe ger, în sanie la oraș, ca să-i impună, printr-un avocat al său, un testament în favoarea lui și, astfel, îl ucide. Cuvintele, gesturile fiului lacom de pămînt („Se duce caiafa. Azi, mîine se prăpădește și nu-mi mai lasă măcar o brazdă de pămînt") sînt în conformitate cu străvechea patimă, ce nu cunoaște îndurare, pentru pămînt. Sete ce se vădește anacronică și condamnabilă, etic și istoric. Istoria, așadar, transformă lumea satului, curmînd gesturile așa-zis „perene", „anistorice", aparținînd arhaicei vieți rurale. Desigur, mai sînt tați care continuă să joace rolul patriarhului despot, al celui care dispune de viața și moartea tribului. Alții care vor să-și mărite fetele după oameni înstăriți, în pofida sentimentelor. Dar situațiile generate de eternele rivalități în dragoste ori în competițiile pentru avere, cele care reveneau mereu în orice epos rural, sînt în dispariție în noul roman al noii societăți românești.

3. *De la confesiune la reconstituire.* Nu s-a observat, cred, pînă acum în ce măsură cele două opere majore ale prozei noastre postbelice — *Desculț* și *Moromeții* — pot fi considerate în egală măsură opere confesive și de construcție, mărturisirea și reconstituirea obiectivă fiind, în diverse doze, reprezentate atît într-o operă, cît și într-alta. După cum ciclul lui Darie, cu tot caracterul său autobiografic, nu este doar un „roman liric", cum se spune îndeobște, tot astfel *Moromeții* nu sînt doar „monografia satului din Cîmpia Dunării", cum se obișnuiește să fie definit acest roman. În fond, ambele sînt romane-dramă, în care satul românesc din Cîmpia Dunării apare ca un personaj colectiv, dar și ca un spațiu al unor acțiuni dramatice. Amîndouă romanele aduceau cîte o viziune nouă asupra comunității rurale, asupra raporturilor dintre țărani. Epocile evocate sînt diverse: două decenii înaintea primului război mondial și chiar — în *Moromeții*, II — anii de după cel de-al doilea război mondial. Dureroase tablouri ale mizeriei țăranilor din preajma furtunosului an al răscoalei 1907, în *Desculț*, nu mai puțin patetică descriere (deși fără nici o urmă de retorism) a surpării treptate a micii gospodării țărănești, în *Moromeții*. O conștiință a revoluției posibile, alimentată de necontenitele insatisfacții, frustrări, spolieri, apare în ambele romane. Revolta anarhică (Țugurlan din *Moromeții*) eșuează. Dar procesul disoluției micii proprietăți agricole în capitalism este tot atît de inexorabil ca și acela al structurilor arhaice în conștiința țăranilor. Conflictele sînt brutale, și situația — atît în *Desculț* cît și în *Moromeții* — pare fără ieșire. Darie va pleca din sat, va evada într-o altă lume, își va făuri o altă viață; Moromete nu poate părăsi satul, care îi este singurul loc posibil al existenței, al făpturii sale, dar se întunecă progresiv, se „înnegurează" în acei ani de criză cu care se încheie prima parte a *Moromeților*.

Marin Preda știe prea bine (și o afirmă el însuși) că romanul e *legat de istorie*, că fără istorie romanul se asfixiază. Dar, în același timp, ca romancier, el se consideră pe sine un judecător al istoriei. *Moromeții*, *Risipitorii*, *Intrusul* sînt procese deschise istoriei social-politice și morale. El nu pune în paranteză istoria, nu evadează într-o vagă atemporalitate. Angajîndu-se în istorie, el își arogă dreptul și misiunea judecătorului. Justiția se susține prin adevăr și dreptate. Pentru Marin Preda adevărul e o supremă valoare, nu numai teoretică, pe planul cunoașterii, ci, în

același timp, etică și estetică. Toate tribulațiile personajelor din *Risipitorii*, acele legături și rupturi, afinități, crize, disoluții și împliniri sînt susținute de o subiacentă ardoare a scriitorului în examinarea conștiinței intelectualului pus în fața unor situații istorice concrete. Atît în acest roman, cît și în *Intrusul* romancierul urmărește unele forme pe care le ia raportul dintre indivizi, ca și dintre indivizi și colectivitate. Romancierul este obsedat de o problemă de conștiință etică. „Risipitorii" sînt naturi înzestrate, lipsite de prejudecăți, de egoisme, a căror disponibilitate pentru bine ori pentru rău este egală. Un surplus de vitalitate, rău investit, o neînțelegere a necesităților social-politice le aduc căderea. Ei își „risipesc" viața, căci nu-și asumă răspunderea propriei lor calități, nu au înțelegerea rostului în societate, care i-ar obliga la o dreaptă investire a forțelor intelectuale în construirea societății noi, socialiste.

Un episod al *Risipitorilor* indică procesul trezirii și dezvoltării unei conștiințe de clasă. Petre Sterian, muncitor în cazangeria Griviței, căsătorit cu fata unui negustor, trăiește evenimentele marilor greve muncitorești din 1929—1930. Participarea la lupta comună a muncitorilor provoacă trezirea acestei conștiințe ce-și va găsi mai tîrziu calea firească a dezvoltării, în lumea nouă a satului, după Eliberare. Căci în marele proces al conștiinței pe care-l urmăresc romancierii noștri, comunicarea între sat și oraș, între universul rural și urban, este continuă.

4. *Setea de adevăr și dreptate.* Ca și Zaharia Stancu în *Desculț*, ori Marin Preda în *Moromeții*, Dumitru Radu Popescu în romanul *F* rupe cu canoanele, devenite simple convenții, ale romanului țărănesc. Ele nu mai constituie în nici un sens „romanul țărănesc" în sensul pe care, în 1935, G. Călinescu îl folosea, profetizîndu-l drept unica soluție valabilă pentru romanul românesc. Nimic dintr-un epos agricol, din epoca marilor gesturi ritual consacrate ale unui prototip al țăranului, nimic din succesiunea ritmică a anotimpurilor, a lucrărilor și zilelor. Țăranul nu mai e înfățișat într-un spațiu *protoistoric*, ci în *istorie*. Modificare esențială de perspectivă. Încă în opera lui, Rebreanu săvîrșise pasul esențial. Deși în *Ion* mai întîlnește elemente anistorice, ale unui epos rural, totuși elemente ale unei realități istorice (de istorie socială îndeosebi) sînt prezente. *Răscoala* reprezintă tocmai surprinderea unui moment important de erupție violentă a satului în sfera activă a istoriei. Țăranul român împilat, obidit și umilit, își ia în mînă propria-i soartă. *Răscoala* este un roman eminamente social, în care societatea românească (atît rurală cît și urbană) este surprinsă în plină criză istorică. Or, *criza* înseamnă etimologic (și în esență) *judecată*. Timpurile critice sînt timpuri de judecată. Vocația justițiară a lui Liviu Rebreanu îl împingea spre alegerea acelor teme în care romancierul dintr-însul să fie nu numai vizionarul receptînd datele realului și proiectîndu-și și ficțiunile sale, ci judecătorul unei lumi. Conștiința romancierului (politică, socială, etică și estetică în același timp) nu poate să se exercite decît asupra unei realități istorice determinate.

O similară *vocație justițiară* recunoaștem la prozatorul Dumitru Radu Popescu. Ultimul său roman, *F*, prezintă un proces de conștiință, discursul narativ avînd pe alocuri violența unui adevărat rechizitoriu. Verdictul implacabil al justițiarului ce nu se cruță, în cele din urmă, nici

pe sine indică prezența unei înalte conștiințe lucide, sensibile la nedreptate, la suferință, o conștiință fermă în judecățile ei.

Judecata se exercită, îndeobște, asupra unei crime. O vastă crimă se petrece în 1907, o represiune sîngeroasă care înăbușă în sînge vocea țăranilor răsculați pentru dreptate. Liviu Rebreanu se constituise, în romanul său, drept judecător al acestei crime. Desigur, condițiile sînt altele în romanul lui D.R. Popescu. Dar și el procedează la un examen de conștiință. În romanul *F*, un copil asistă la uciderea unui om. Acest fiu al satului care ajunge procuror, după ce a fost martorul unei crime, va fi și el victima unui criminal. Care era vina lui? Era el vinovat? Cine e vinovat? S-ar părea că romancierul își pune probleme legate de conștiința individuală. În realitate, observator atent al vieții satului, el încearcă un examen de conștiință colectiv. Satul pe care îl descrie a fost, mai demult, un loc al crimei, al abuzurilor și violenței. Ca experiențele în vas închis, unde reacțiile sînt mai puternice, în orice colectivitate redusă numeric, izolată, supusă unor mari presiuni, manifestările pasiunilor sînt mai violente. Satul a fost un *loc tragic*. După trecerea timpului un acut sentiment al vinovăției agită conștiințele, le apasă pe cele sensibile. Vinovații — dacă nu mor de o moarte crîncenă — se refugiază în demență. Unul nu mai coboară din plopul în care și-a făcut un sălaș, trăind în recluziune, plimbîndu-și în întunericul nopții lumina lanternei sale, simbol ambivalent al voinței de a teroriza și proiecție a unei conștiințe proaste. Altul își construiește, ca un fel de Noe rural, o arcă și se simte dator să le facă altora cruci. Extravaganța, bizareriile caracteriale, excentricitățile nu sînt ale demenților cu ereditate încărcată din romanele naționaliste ci, mai curînd, ale conștiinței încărcate, pervertite.

E interesant de remarcat, pe marginea acestei cărți a lui D.R. Popescu, descendența sa evidentă dintr-un alt mare prozator al satului ardelean, care și el, la timpul său, deschisese un proces al conștiinței sociale rurale, Pavel Dan. Partea a doua, vastă, a romanului *F*, care în întregime cuprinde agonia, moartea, priveghiul și îngroparea unei țărănci bătrîne și, în același timp, procesul social-moral al unui sat, este — prin densitatea sa, prin patosul adevărului — cea mai înaltă reușită de pînă acum a lui D.R. Popescu.

Fănuș Neagu a avut, fără îndoială, revelația spațiului său imaginar în obscurele experiențe ale copilăriei petrecute în Cîmpia Dunării de jos. Aceste zone, ale Deltei și Bălții, ca și ținuturile limitrofe ale Bărăganului și Dobrogei, alcătuiesc, într-o geografie literară a țării, un spațiu al „sudului". De la Alexandru Odobescu, prin Panait Istrati, pînă la Ștefan Bănulescu și Fănuș Neagu, o linie a povestitorilor „sudului" românesc explorează, mai mult decît pitorescul locurilor, decît diversitatea umană a locuitorilor, o anume zonă a experiențelor, a trăirilor patetice.

Univers *patetic* prin excelență, Fănuș Neagu a intuit perfect patosul secret al lumii pe care o explorează. Împrumutînd un epitet pe care el însuși îl folosește în titlul unei povestiri, *Vară buimacă*, putem spune că prozatorul brăilean e un mare maestru al *conștiinței buimace*; exasperați, violenți ori năuciți, eroii săi par să trăiască într-un permanent anotimp buimac. O asemenea conștiință nu implică pasivitatea, abulia orientală, ci, dimpotrivă, o anumită frenezie. Deși a suferit grele traume, deși suferința îi delimitează oarecum condiția, umanitatea din proza lui Fănuș

Neagu se dovedește de o deosebită tenacitate, fiind înzestrată cu o frenetică poftă de viață. Ea are o rădăcină profundă în acel sol al Dunării de jos, spațiu bîntuit în trecut de atîtea furtuni. În acest spațiu s-au petrecut evenimentele tragice pe care le relatează povestitorul, evenimente care au provocat trezirea acelei „conștiințe buimace" despre care vorbeam.

5. *Individ și colectivitate.* În *Păsările*, ultimul său roman, publicat în 1970, Al. Ivasiuc intentează, cu bună știință, un proces unor grave tare morale. El întreprinde un examen al conștiinței publice fiind preocupat, mai presus de orice, de a depune o mărturie într-o esențială dezbatere privind istoria noastră contemporană. Intelect lucid, urmărind — aș putea spune fascinat — avatarurile *ființei sociale*, el explorează spațiul cu multiple intricații al relațiilor moral-sociale. Conștiința-martor din romanul său, Liviu Dunca, acel personaj a cărui existență a fost marcată de conflictul dintre necesitatea istorică și libertatea morală, a trăit încă din adolescență experiența ciocnirii între ceea ce îi este impus omului în virtutea unor arhaice imperative și ceea ce omul săvîrșește în pofida celor impuse. El se răzvrătește împotriva vieții conform unor tipicuri impuse arbitrar de patriarhul familiei sale. Dar, mai tîrziu, elanurile sale spre o ordine morală nu sînt susținute de o acțiune coerent pozitivă. În jurul său se va desfășura — printre cei activi, căci el va rămîne mai mult un contemplativ — acea dramă a puterii care constituie substanța însăși a romanului. Protagoniștii acestei drame sînt : directorul Vinea, om puternic, cu instincte sigure, identificat în urma unei îndelungate activități cu opera sa ; Victorița, femeia avînd geniul intrigii, forța primară, telurică, acolită lui Vinea, apoi adversara lui ; Mateescu, secundul inteligent, lucid, dar impotent. Fără să descrie o lentă evoluție, romancierul surprinde momentele-cheie ale modificării unor conștiințe. Vinea se prăbușește, înțelegînd că-i lipsește ceva esențial. De aceea eșecul său se transformă în bucuria înțelegerii. Omul puternic dintr-însul va triumfa asupra slăbiciunilor la care chiar abuzul de putere l-a tîrît. Căderea sa meritată este asemenea unei treziri din somn, anunțînd o altă viață, nouă. Astfel, drama puterii în protagoniștii ei se relevează a fi nu numai o răsturnare, în urma unor conflicte, a raportului de putere, ci o dramă etică în conștiință. Observațiile autorului acestui roman politic în care întîlnim dezbaterea unor „cazuri" oferite de societatea contemporană nu se mărginesc doar la zona descrierilor superficiale. Autorul împrumută uneori instrumente ale esteticii, ale sociologiei și antropologiei marxiste în analiza unor situații.

Același limbaj intelectual, aceeași propensiune spre analiza unor cazuri de conștiință considerate pe fundalul unor situații oferite de societatea contemporană întîlnim și în romanele lui Petru Popescu, *Prins* și *Dulce ca mierea e glonțul patriei*. E cunoscută pledoaria lui Petru Popescu pentru un roman citadin. Cele două romane ale tînărului scriitor continuă — în acest sens — tradiția romanului Hortensiei Papadat-Bengescu, a prozei lui Camil Petrescu ori G. Călinescu. Esențial este în romanele lui Petru Popescu nu acest cadru urban al explorărilor sale, ci căutarea unor soluții de viață, de existență posibilă și rodnică în cetate, în metropola modernă. Numai în aparență tinerii săi eroi sînt obsedați de propria și unica lor situație. În realitate, ei sînt reprezentanți ai unor categorii mult

mai largi și, în economia romanelor „cazul" lor este unul exemplar. Eroul romanului *Prins* poate fi considerat un picaro modern tîrît însă nu de gustul aventurii delectabile, ci de necesitatea aflării unei soluții general-uman valabile, prin mediile diverse ale societății contemporane. Același *nisus* al exploratorului animă și pe eroul romanului *Dulce ca mierea e glonțul patriei*. Și în acest roman, Petru Popescu încearcă să proiecteze un *satyricon* modern. Dar obiectul propriu-zis al incursiunilor sale se află dincolo de spectacolele vieții urbane, pe tărîmul unor experiențe de frontieră ale umanului. Formarea unei conștiințe încă juvenile, raportarea insului — sub specia relațiilor de camaraderie, a legăturilor erotice, a prieteniei, a subordonării etc. — la mediul social constituie temele meditației scriitorului, obiect al dezbaterilor din romanul său. Dar în *Dulce ca mierea e glonțul patriei* găsim de asemenea o confruntare a planurilor istorice, confruntare (și judecare) a trecutului cu prezentul.

6. *Reflexii finale.* Un examen al romanului românesc actual cu uneltele sociologiei literare ar circumscrie, printre altele, un fenomen caracteristic indicînd tendința caracteristică a prozei noastre literare. Acestui fenomen îi putem da multiple explicații : el este însă evident și poate fi intuit de toți cei care frecventează arena literelor. E vorba de o *încredere* în specia însăși a romanului și, mai larg, în demersurile prozei literare. Această încredere în destinele romanului, în rosturile ficțiunii, este poate cea dintîi caracteristică a speciei așa cum ne apare ea azi, în formele pe care le-a luat la noi, în evoluția literară din ultimele două decenii. Nimic, sau aproape nimic, din blazarea, din neîncrederea în sine a romancierului, din scepticismul cu privire la șansele imaginarului, în universul romanesc al scriitorilor noștri. Acea proastă conștiință a scriitorului dezabuzat, pe care o întîlnim în alte literaturi, n-a afectat încrederea scriitorilor noștri în propriile unelte, ca și în noima artei practicate.

Dimpotrivă, un apetit al construcției epice, al descoperirii unor noi tărîmuri pare să-i anime pe prozatorii noștri. Încrederea funciară în arta prozei se conjugă cu încrederea în posibilitatea acesteia de a supune dezbaterii, examenului, un vast proces al conștiinței sociale și morale. Dacă Al. Ivasiuc, în romanul său *Păsările*, confruntă un plan al istoriei, al existenței colective cu acela al existenței individuale, dacă în cel de-al doilea roman al său, *Dulce ca mierea e glonțul patriei*, Petru Popescu continuă investigarea — prin prisma unei conștiințe juvenile care descoperă lumea — a unor experiențe în care trăirile insului se conjugă cu cele ale colectivității, dacă într-un alt registru, al monologului și confesiunii, Augustin Buzura instituie, în *Absențiі*, o analiză a conștiinței care, judecîndu-se pe sine, judecă lumea, înseamnă că acești romancieri sînt preocupați de a depune mărturie într-o esențială dezbatere privind istoria noastră contemporană, istorie social-politică și morală deopotrivă. Ei continuă în cărțile lor acel proces pe care l-am întîlnit în paginile unor romane publicate în ultimii ani, romane-examen al conștiinței publice social-morale. *F*, acel epos rural în care pasiunea justițiară a scriitorului urmărește revelarea adevărului profund al faptelor, *Îngerul a strigat*, în care urmărim meandrele unei conștiințe ce se trezește din latență, a oamenilor Cîmpiei.

Nu s-a renunțat însă, în explorarea conștiinței, nici la metodele analizei psihologice. Dacă, în anii din urmă, reprezentanți ai „noului ro-

man" francez au vorbit despre necesitatea eliminării psihologicului din arta romanului, observăm că în romanul românesc contemporan analiza psihologică ia forma mai complexă a unor investigații antropologice.

Problematica etică e dominantă în unele din cele mai reușite romane contemporane. Nu există apoi mare operă romanescă lipsită de osatura interioară a unui etos. Pornind de la experiențele sociale, morale, psihologice oferite de istoria contemporană, de evenimentele ultimelor decenii, romancierii noștri au deschis procesul conștiinței. Zaharia Stancu în marea epopee a lui Darie, Marin Preda în *Moromeții*, dar și în *Intrusul* ori *Risipitorii*, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc în romanele amintite — și nu i-am numit decît pe cei mai de seamă — au procedat la un fel de exorcizare a conștiinței prin intermediul funcțiilor lor.

Analiza antropologică a omului problematic, procesul conștiinței sociale și morale a individului și a grupurilor colectivității implică lărgirea spațiului explorărilor romanești, diversificarea stilistică a artei naratorilor. De la peregrinările la limita fabulosului în universul imaginar al Cîmpiei și Deltei — în novelierul lui Ștefan Bănulescu — prin coborîrea pe tărîmurile unei viziuni „orfice", în ultimul roman al lui Laurențiu Fulga, *Moartea lui Orfeu*, pînă la parabolele lui Sorin Titel (*Lunga călătorie a prizonierului*) ori la rafinatele *Migrații* ale Danei Dumitriu, căile prozei noastre contemporane, atît de diverse, certifică *încrederea* romancierilor în arta lor. Încredere care va oferi, fără îndoială, și în viitor climatul necesar ecluziunii imaginației născocitoare, apariției acelor organisme romanești, sume de experiențe etice și estetice ale conștiinței pe care le așteptăm.

ROMANUL POLITIC ÎN TREI IPOSTAZE

ELENA STAN

Esența literaturii, implicînd ideea eternului uman, a produs și continuă să resuscite — cel puțin teoretic — anumite reticențe față de creația cu substrat politic, cel puțin sub unele aspecte ale ei, fie deficitare, fie exagerative. În delimitarea categoriei de roman politic avem în vedere componenta comună a unor romane, ca, de pildă, *Călătoriile lui Gulliver*, *Război și pace* sau *Condiția umană*, componentă introdusă doar diferit într-un aliaj satiric, epopeic sau tragico-metafizic. La o cît de superficială privire, raportul dialectic dintre constant și efemer, inerent oricărei creații literare, se vădește, în pofida rezervelor amintite, poate cel mai pregnant în literatura de caracter politic, aceasta concentrînd în situațiile extreme ale existenței colective dintr-un moment dat (perisabile deci) mărturiile bogate în sensuri — concretizate individual, dar avînd valoarea permanenței umane — ale curajului, lașității, dragostei, urii, adevărului, minciunii, probității, ipocriziei, milei, cruzimii, inconsistenței morale sau triumfului rațiunii.

Cu aproape un sfert de secol înainte de a-și susține raportul academic asupra *Poeziilor lui Octavian Goga*, în care criticul admitea deschis legitimitatea sentimentului patriotic în artă, Titu Maiorescu, examinînd în funcție de evoluția opiniei publice esențialele forme de progres al adevărului în judecarea lucrărilor literare, făcea următoarele observații : „Pentru a ne mărgini la împrejurările posibile ale propriei noastre stări de cultură, ne închipuim un june autor care, în acele excepționale condiții subiective despre care am vorbit, își înalță concepțiunea pînă la formularea unui adevăr nou pentru noi, fie în știință, fie în *politică* (*subl. ns., E.S.*), fie în literatură.

Nu ne preocupăm de însuși cuprinsul acestui adevăr. Ne este destul ca el să fie izvorît din entuziasmul curat al autorului și să se recunoască în noutatea sa relativă acel element de bună-credință impersonală care îi dă valoarea permanentă ca unei produceri esențiale a chiar naturii omenești.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 593–600, BUCUREȘTI, 1971

O dată adevărul conceput, autorul îi dă întruparea literară și îl aduce în viața publică"[1].

În exegeza poeziei lui Goga, Eugen Lovinescu renunță, în favoarea factorului social-politic, la aproape toate principiile de bază ale criticii sale : autonomia esteticului, mutația valorilor estetice, criteriul sincronismului și al diferențierii față de experiența trecutului, singura modalitate diferențială a poetului ardelean recunoscută de critic fiind stilul său original, înnoitor. „Elegiac și uneori lipsit de virilitate, totul se ridică în general la un fel de vaticinație caracteristică : nici profeții iudaici n-au vestit cu o mai aprigă stăruință sosirea unei noi zile răzbunătoare și n-au amestecat mai intim bocetul în fața nenorocirii actuale cu speranța în viitor. Poezie, teatru, publicistică, oratorie politică — întreaga activitate a poetului pleacă din această facultate esențială de contopire într-un grup etnic și din posibilitatea de a exprima, astfel, o sensibilitate colectivă în latura ei pur națională sau numai politică. Pentru un astfel de rol social, pe lîngă retorică mai trebuia și artă. Poetul le-a avut pe amîndouă. Ca orice creator, el a adus o expresie figurată originală și noi rezerve verbale"[2].

În sfîrșit, mai aproape de zilele noastre, la începutul celui de-al 7-lea deceniu George Călinescu, mai explicit și mai generalizator decît înaintașii săi, emitea în acest sens o veritabilă profesiune de credință : „Eroii științelor și artelor, oamenii simpli care muncesc și dau un asalt enorm civilizației, conducătorii popoarelor la libertate, lupta pentru independență a noroadelor înseși cu cei care încearcă să le-o conteste, încleștarea omului vechi pe pozițiile pe jumătate pierdute, dezorientarea, exacerbarea acestui om, gata a recurge la mijloace extreme și îngrozitoare, iată atîtea teme generale oferite artistului de azi, care și el e îndatorat a cînta războiul nostru troian"[3].

Lapidar sau detaliat, parțial sau în ansamblu, marii noștri critici promotori ai primatului estetic în literatură au acceptat politicul în sfera artei ca parte integrantă a vieții omenești, repudierea lui însemnînd de fapt o exacerbare a dogmatismului estetizant. Pentru a delimita cîteva modalități de afirmare a romanului politic în literatura noastră, am ales trei opere aparținînd secolului nostru, dar scrise la distanțe de cel puțin două decenii unele de altele și deosebite nu numai ca problematică, ci și ca structură artistică.

În primul dintre exemplele alese, tocmai această structură estetică determină sensul politic al romanului, ilustrînd unitatea organică a operei de artă, fenomenul identității dintre forma și conținutul acestei opere. Este vorba, în speță, de *Răscoala* lui Rebreanu, roman avînd în centrul acțiunii sale un eveniment istoric care, în mobilurile lui inițiale, a avut doar un substrat economic, țăranii răsculați neformulînd nicăieri, după cum rezultă din documentele vremii, revendicări de altă factură. Intuitiv, prozatorul materializează epic acest caracter al răscoalei în episoadele principale care o declanșează, ca, de pildă, agitația provocată de mitul

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, II, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 213.

[2] E. Lovinescu, *Scrieri*, I, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 60.

[3] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 382.

enigmaticilor călăreți „vestitori" și credința mulțimii în existența lor reală sau violentele reacții freudiene ale lui Petre Petre. Semnificativă este scena de la cizmarul Mendelson, unde se discută cu aprindere, din diferite puncte de vedere, problema țărănească, dar unde singurul care păstrează tăcere este tocmai țăranul Petre Petre, devenit în final erou simbolic al romanului. Întrebat ce părere are, el răspunde monosilabic și nedefinit, „gros, straniu, ca din altă lume"[4].

În roman, declarațiile politice aparțin personajelor din celelalte pături sociale, acestea discutînd despre implicațiile și consecințele politice ale rezolvării problemei țărănești, cea mai acută în acel moment, avînd cu toții certitudinea că de rezolvarea ei se leagă și destinele lor individuale, după cum se va întîmpla în finalul ce-i va preface pe unii în victime, iar pe alții în călăi.

Procedeul apare chiar o dată cu prima frază din roman, aparținînd arendașului Ilie Rogojinaru și denotînd prin începutul ei abrupt continuarea unei discuții anterioare în contradictoriu : „Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa ! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai prost și leneș !" Replica interlocutorului, Simion Modreanu, director în Ministerul de Interne, în consecință deținător autorizat al marilor probleme de stat la ordinea zilei și cel mai conștient deci de posibila anvergură politică a mișcărilor țărănești ce se iveau amenințătoare la orizont, cade greu, fără echivoc : „Domnul meu ..., domnule Rogojinaru, un lucru rămîne indiscutabil : că noi toți, dar absolut toți, trăim de pe urma trudei acestui țăran, așa prost, și leneș, și rău cum îl categorisești dumneata !"[5].

Conflictul de idei, desfășurat pe diferite planuri și dezbătînd în fond drame individuale, este potențat prin reflectarea lui continuă în conștiința unui personaj neutru, necunoscător al adevăratei conjuncturi social-politice din România. Titu Herdelea, sosit de curînd din Ardeal, le receptează la început mecanic, dar apoi cu un interes crescînd încă de la prima lui ieșire în lumea protipendadei bucureștene (e vorba de discuția dintre avocatul Baloleanu și tînărul moșier Grigore Iuga), apoi, pe rînd, în diferite medii : în atelierul cizmarului socialist Mendelson, în casa învățătorului Ion Dragoș, a preotului Nicodim, la conacul bătrînului Miron Iuga, în redacția ziarului guvernamental „Drapelul", chiar la Cameră, în discursul regelui. Pînă și naționalismul preotului Belciug, venit cu entuziasmul ardelenilor să viziteze capitala „țării", este întunecat de acele convulsii ce se anunțau atunci mult mai grave decît luptele pentru libertate ale românilor din Transilvania.

Sensul politic al *Răscoalei* se întrevede, printre altele, în imaginea simbolică de început și sfîrșit, un procedeu folosit de Rebreanu și în alte romane. Dacă în *Ion* însă această imagine este drumul ce vine de undeva, din necunoscut, se oprește o clipă în Pripas pentru a contempla evoluția cîtorva destine omenești și se pierde apoi în „șoseaua cea mare și fără

[4] Liviu Rebreanu, *Răscoala*, în *Opere alese*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 569.

[5] *Ibidem*, p. 525.

început"[6], în *Răscoala* este folosit simbolic trenul, implicînd puncte de plecare și de sosire precise, ceea ce s-ar traduce prin conștiința unor obiective istorice prestabilite. Răscoala din 1907, cu toată forțata ei oprire temporară undeva pe o linie moartă, ar putea, prin urmare, să-și continue oricînd drumul ei vijelios spre un popas istoric mai satisfăcător.

Romanul lui George Călinescu, *Bietul Ioanide*, următorul din seria celor propuse ca ilustrative, are un contur politic nedisimulat, el marcînd întunecatul moment de ascensiune a fascismului, a mișcării legionare la noi. Privit schematic, romanul redă aproape toate trăsăturile politico-ideologice ale Gărzii de fier, analizate pe larg, sub acest aspect, de Lucrețiu Pătrășcanu în lucrarea *Sub trei dictaturi*[7]. Modelarea estetică a acestui moment istoric de tristă memorie și a dramelor pe care le-a generat se înfăptuiește prin transferul psihologic al personajului principal într-o altă epocă, la distanță de cîteva secole de lumea descrisă în roman. Structural, Ioanide nu este un om al timpului său, ci un exponent tardiv al Renașterii italiene, înzestrat cu acel devotament deplin față de întîietatea valorilor culturale în viața omenirii, caracteristic artiștilor florentini din secolul al XV-lea și de la începutul celui următor[8].

Arhitectul român, trăind aproape de mijlocul veacului nostru, este prototipul artistului renascentist din secolul al XV-lea, în comportarea lui regăsim toate trăsăturile etice și intelectuale distinctive pentru această categorie de elită[9]. Manifestă în primul rînd neabătut și cu pregnanță o libertate absolută în modul de a gîndi și de a-și exprima părerile. Din grupul său este singurul care nu încearcă să cîștige favoarea, nici măcar simpatia lui Pomponescu, în timpul cît acesta e considerat om influent, deși este tot singurul din grup care-i apreciază obiectiv meritele reale în profesia de arhitect, ignorîndu-i doar poziția politică, domeniu ce nu intra pur și simplu în sfera interesului său. Este apoi unicul care se menține consecvent pînă la sfîrșitul romanului în afara mișcării legionare, deși pierderea dramatică a celor doi copii îi deschidea cale largă spre aceasta, în timp ce aproape toți ceilalți din grup caută să obțină de pe urma noii forțe politice diverse favoruri : afaceri comerciale (familia Manigomian), sinecuri (Gaittany), catedre universitare (Gonzalv Ionescu) etc. El nu caută o poziție solidă în societate prin relații familiale sau de compromis ca Gaittany sau Conțescu, nici nu se lasă tulburat de părerile altora ca Panait Sufletel, sau răpus de indiferența publicului ca Pomponescu.

Concepția lui de viață are la bază temeinice lecturi filozofico-literare, în vreme ce o parte din ceilalți protagoniști (Dan Bogdan, Conțescu, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu) nu sînt decît simpli specialiști în disciplinele lor. Și este legitimă mirarea lui, înainte de a citi jurnalul lui Tudorel, în fața totalei lipse de preocupări culturale observate la fiul său.

În fine, un simț artistic înnăscut îl diferențiază de colegul lui de breaslă Pomponescu, destoinic doar în tehnica betonului armat, iar o pu-

---

[6] Liviu Rebreanu, *Ion*, în *Opere alese*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 518.

[7] Editura politică, București, 1970. Vezi în special capitolul al II-lea, p. 45—76, și capitolul al VII-lea, p. 237—240.

[8] Cf. Jakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 262.

[9] Vezi Andrei Oțetea, *Renașterea*, Editura științifică, București, 1964, p. 339.

ternică patimă constructivă îl distinge de tagma inactivilor de tip Smărăndache, specializat în reuniuni mondene și cancanuri, sau Panait Sufletel, cititor delirant al clasicilor greco-latini, dar incapabil să scrie în doi ani mai mult de două coli.

În această lume, poziția arhitectului, susținută doar de cîțiva inși ce trăiesc literariceşte modest în umbra lui (Elvira, Hergot, Erminia), este anacronică, dar de un anacronism fortifiant din punct de vedere etic pentru epoca inundată de primejdia celei mai amenințătoare derute.

Animat de idealul Renașterii privind cultul frumuseții fizice, armonia trăsăturilor corpului uman ce reprezintă nu numai semnul distincției exterioare, dar și pe al celei morale, prima lui reacție negativă față de mișcarea legionară este înfățișarea lui Gavrilcea, pe care de la început îl califică drept „un imbecil, un asasin, un animal inferior"[10], recunoscînd toate aceste tare după aspectul degenerat al celui presupus cu oroare a fi logodnicul fiicei sale.

Ceea ce-l definește însă pe Ioanide îndeosebi ca figură a Renașterii este suprema conștiință de sine a individului. „În secolul al XIV-lea Italia nu vrea să mai știe nimic de falsa modestie și de ipocrizie în genere; nici un om nu se mai sfiește să bată la ochi, să fie altfel sau măcar să pară altfel decît ceilalți"[11]. Nu e de mirare deci că anonimatul, spiritul de „bandă", înăbușirea orgoliului personal pînă la totala umilință, ridicate la rangul de teorie în jurnalul lui Tudorel, îl contrariază, apoi îl înspăimîntă, prilejuindu-i reflexii amare: „Confunzi, stimabile, adunarea umană cu turma ... și personalitatea cu personalismul", sau: „Tudorel nu are sensul valorii omului, crezînd că individualitatea e în conflict cu corpul social"[12]. Și poate că în diminuarea spiritului de corporație, în afirmarea acelor *uomo singolare* și *uomo unico* se explică și extraordinara rezistență morală a lui Ioanide la prăbușirea familiei sale, deși atașamentul sincer pentru membrii acesteia nu i-a lipsit niciodată.

În cea mai acută criză morală a existenței sale, Ioanide găsește resurse în sentimentul onoarei, tipic epocii renascentiste, în acel „amestec enigmatic de conștiință etică și egoism, pe care omul modern îl mai păstrează încă, chiar dacă, din vina lui sau nu, a pierdut tot restul: credință, dragoste, nădejde"[13]. Dacă moartea Pichii îl afectează mai profund, aceasta fiind în realitate o victimă, Ioanide așteaptă execuția lui Tudorel creionînd la birou schițe de biserici și iese aproape calm să se plimbe, după ce are certitudinea consumării actului fatal, convins că, deși sentimental ar fi dorit să-i scape viața, rațional acest gînd trebuie respins, dat fiind că Doru, orice s-ar fi făcut pentru el, rămîne un criminal, iar viața lui în libertate n-ar fi fost altceva decît o existență de ocnaș.

Pentru vremurile în care se petrece acțiunea romanului *Bietul Ioanide*, divorțul dintre omul singular și viața politică era posibil, mentalitatea individuală reacționînd față de o lume inferioară sub raport etic și intelectual printr-o ascensiune inversă pe treptele istoriei spre o epocă

---

[10] G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1953, p. 33.

[11] Jakob Burckhardt, *op. cit.*, vol. I, p. 162.

[12] *Bietul Ioanide*, ed. cit., p. 271 și 272.

[13] Jakob Burckhardt, *op. cit.*, vol. II, p. 188.

de aur a spiritualității umane, respectiv spre valorile viabile și pozitive ale acestei epoci. În anii noștri, viața socială dirijată reclamă un sincronism, și o condiționare reciprocă mai mult sau mai puțin vizibile între existența individuală și formele de expresie ale unui anumit conținut politic.

Dintre romanele apărute în ultimul timp, am ales *Păsările* lui Alexandru Ivasiuc pentru motivul — relevat într-un sens sau altul de unele cronici și intervenții publicistice — că a păstrat anumite elemente tematice, chiar anumite tipologii din literatura deceniilor anterioare, dar le-a reanimat printr-o artă interpretativă inedită ce-i va conferi, cu probabilitate, însemnul perenității.

Ceea ce deosebește personajele lui Ivasiuc de cele ale romanelor antecedente cu tematică social-politică similară este faptul că ele nu se împart în elemente înaintate sau retrograde, după formula stereotipă căzută în desuetudine, ci în eroi cu un contur psihologic precis și alții a căror viață interioară nu poate fi delimitată sau explicată.

Din prima categorie face parte directorul Dumitru Vinea, inginer de o inteligență și pregătire mediocră, cu o remarcabilă memorie a amănuntului — necesară bunei gospodăriri a uzinei —, autoritar în conducerea întreprinderii, sigur de toate faptele sale, apreciat de cercurile ministeriale și de organele regionale de partid. Uzina, primind mari investiții, nu funcționează rău sub conducerea sa — muncitorii și inginerii se simt onorați de relativele succese în producție — și sînt legați sufletește într-un anumit sens de el, din obișnuință. Deținînd mulți ani funcția de conducere, Vinea se consideră director model și își confecționează în subconștient o anume siguranță de disciplină interioară și exterioară, de soliditate morală și socială, de durabilitate a prezenței sale în somptuosul birou pe care-l ocupă. Dorința lui secretă din tinerețe fusese să ajungă un mare jucător de fotbal, aclamat de mulțime și admirat de femei rafinate. Visul i se realizează într-un anume fel: Vinea ajunge, ca absolvent al politehnicii, personalitatea numărul unu dintr-un oraș de provincie, salutat cu un deferent „să trăiți" de subalterni, se căsătorește cu distinsa fiică a doctorului Ilea, chiar dacă în strictă intimitate căsătoria este un eșec, și își împlinește orgoliul viril în succese extraconjugale, printre care favorita este Victorița, femeie vulgară, dar de o inteligență practică, și cu relații în lumea intereselor politice ale directorului.

Un accident banal în interiorul uzinei, mai exact spus un amănunt al acestui accident îl transformă pe Vinea în erou absurd, revelîndu-i întreaga falsitate a existenței de pînă atunci. Pentru răniții transportați pe brancarde spre mașinile Salvării, marele, atotputernicul director al întreprinderii nu există. Atenția îi este atrasă în special de un chip „straniu de palid și liniștit, cu o privire de o mare blîndețe, cu trăsături fine și calme, de un desăvîrșit calm. Avea o expresie aproape de fericire, ochii nu întunecați ca ai celorlalți, ci senini, deschiși, ca albastrul unui cer de toamnă. Privea în sus, spre cerul adînc de vară, gura era subțire, buze subțiri și roz, zîmbind fără veselie, cu blîndețe și răbdare, parcă ar fi vrut să spună: «Nu v-am spus eu! Ei, vedeți!». Ca și cum s-ar fi întîmplat tot ceea ce prevestise el, ce știuse dintotdeauna"[14]. Din acest moment începe declinul social-politic al lui Dumitru Vinea, pe care acesta îl acceptă, pe măsură ce se accelerează, cu tot mai puțină împotrivire. La sfîrșit,

[14] Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 150—151.

după destituirea din funcție și sinuciderea soției, el pleacă din oraș și se angajează undeva pe un șantier, dar în ultimele pagini ale cărții, asemeni lui Sisif din viziunea lui Camus, înfrîngerea lui este „transformată în bucurie". Vinea rămîne la poalele muntelui, în așteptarea poverii, dar se simte puternic, apt de a începe totul de la capăt, adeverind că „lupta însăși către înălțimi e de-ajuns spre a umple un suflet omenesc". Și în această nouă postură Vinea continuă să fie un personaj bine conturat în raporturile sale cu universul uman, conștient, asemeni eroului mitologic, că „fiecare grăunte al acestui munte plin de întuneric alcătuiește o lume"[15]. Banal în prima parte a romanului, produs de duzină al unei conjuncturi social-politice de o inevitabilă caducitate, Vinea se dezvăluie spre sfîrșitul cărții ca un adevărat erou tragic, care-și înțelege destinul pînă la ultimele lui consecințe, dar tocmai prin această înțelegere deplină își dovedește integritatea umană, forța de a depăși acest destin prin conștiința că totul s-a întîmplat așa cum trebuia să se întîmple.

Traumatizat de pe urma unei condamnări a cărei evitare sau împlinire depindea de libera sa alegere între acceptarea mașinală a unor acțiuni și hotărîri ce nu corespundeau propriilor lui convingeri și un act inconformist bazat pe o totală sinceritate lăuntrică, Liviu Dunca, celălalt personaj central din roman, dobîndește în închisoare „un ritm interior și pașnic"[16] care-i schimbă total viața plină pînă atunci de energie, proiecte, patos. Existența lui se desfășoară de acum înainte sub semnul vagului, al inexplicabilului, întrupat în silueta nedefinită a unei femei în verde privită zilnic pe plajă cu un deliciu de calmă imaterialitate : „Trecea mereu, de la dreapta la stînga, egală cu sine, fața nu i se putea vedea, acoperită de umbră, corpul ei obsedant nu avea carne și oase, nu era decît o siluetă. Anii, unificați plăcut odinioară, păreau doar o așteptare a ei, ca să fie goliți și ireali, n-o puteam uita, n-o puteam șterge din fața privirilor mele întoarse spre un nesigur înăuntru"[17].

Într-un ultim impuls de revitalizare, de regăsire a unei certitudini, Liviu Dunca se întoarce în orașul natal de provincie, unde adolescența îi fusese dominată de prezența masivă a unui „pater familias" de o forță morală implacabilă ce imprima întregului clan o siguranță în proiectarea viitorului. Dar bătrînul Dunca aparținuse unei generații eroice, crescute sub alte auspicii și, de fapt, echilibrul precar al întregii familii nu este decît o reminiscență a unei epoci revolute de fermitate și vigoare ardelenească. Generația tînără este tracasată încă din timpul vieții bătrînului de anxietăți și elanuri reprimate, simbolizate în stolurile amenințătoare de păsări, obsesive în trecerea lor necurmată deasupra orizontului și terifiante în masivitatea lor sufocantă.

Revenirea lui Liviu Dunca în localitatea de baștină se dovedește un eșec, o confirmare a întregii sale vieți, așa cum o recunoaște singur în finalul romanului. Autoritatea familială nu mai e decît o caricatură a celei de altădată, iar dragostea ce-l cuprinde față de Margareta, soția lui Vinea, este de fapt un palid reflex al profundei impresii lăsate asupra

---

[15] Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 131.

[16] *Păsările*, ed. cit., p. 282.

[17] *Ibidem.*, p. 9.

lui în adolescenţă de mama acesteia, soţia doctorului Ilea. După întoarcerea ultimei file a romanului, ni-l închipuim pe Dunca îndepărtat din nou de ambiţia certitudinilor şi a problematicii existenţiale, preocupat doar de urmărirea detaşată a femeii de pe plajă care, „de fiecare dată, semănînd fără greş cu ea însăşi, în fiecare zi şi în fiecare dintre anii din urmă, egaliza timpul, topea culoarea şi evenimentele intervalului, ca o demonstraţie de egalitate perfectă a momentelor"[18].

Structura psihică a personajelor lui Ivasiuc — dintre care am desprins numai două mai importante — nu se compune din părţi evoluînd armonios, în relaţie unele cu altele, ea are însă toate elementele necesare (dar insuficient sudate în timp) ale omului contemporaneităţii socialiste ce caută să-şi stabilească un echilibru în ritmul adesea prea vertiginos al actualităţii. Autorul a surprins momentele cînd întreaga ambianţă a eroilor apare acestora în chip confuz, ei fiind constrînşi să desprindă un sens nou, conform propriei lor constituţii spirituale. Semnificaţia politică a cărţii constă în pledoaria pentru înţelegerea realităţii istorice şi afirmarea unor legi de conduită individuală în concordanţă cu evoluţia tulburătoare, implicînd conflictul de sentimente şi interese contrare, a formelor de manifestare specifice unei organizări sociale în tumultuoasă devenire.

Am încercat în succintul nostru studiu să surprindem trei modalităţi de realizare a romanului politic în literatura română, modalităţi a căror originalitate nu exclude, în principiu, o neîndoioasă valabilitate universală. Putem afirma cu toată hotărîrea, chiar pe temeiul acestor puţine exemple (deşi numărul lor este pasibil de o sensibilă multiplicare), că s-a creat o tradiţie românească valoroasă în această direcţie, a cărei creştere şi diversificare estetică este o îndatorire a viitorului.

[18] *Ibidem*, p. 6

DESPRE CONDIȚIA ROMANESCĂ

MIHAI ZAMFIR

Originea romanului, ca formă literară dominantă în secolul nostru, nu a fost pînă acum explicată satisfăcător : invaziunea fără precedent a acestei specii tinde să depășească orice exemplu antecedent, atît ca proporții, cît și ca iradiere nemăsurată în cîmpul altor specii literare. Spectacolul la care asistăm în anii noștri este edificator : mai mult de jumătate din totalul scrierilor literare sau despre literatură apărute în țările europene sau americane sînt romane sau privesc pe romancieri. Cele mai prestigioase premii literare au devenit premiile care încununează romanul : Pullitzer, Viareggio, Goncourt. Unsprezece din ultimele cincisprezece premii Nobel au mers către romancieri.

Proporțiile fenomenului devin și mai perceptibile doar examinînd diversitatea produselor care se autointitulează *roman* ; față de secolul trecut sau de primii ani ai secolului nostru, cînd granițele speciei romanești păreau trasate cu oarecare certitudine, avem acum a face cu dispariția lor treptată. Își împart titlul de roman narațiuni tradiționale și evocări lirice, studii filozofice și destăinuiri totale, de tipul „romanului" lui Beckett *Molloy*. Încăpătorul fluviu romanesc primește azi toate apele, din cele mai diferite zone. În ultimile decenii, poezia, eseul filozofic, confidența autobiografică, drama, alături de tradiționala *story*, au venit să creeze, împreună, un nou roman. „Toată lumea a devenit romancier", exclamă Michel Butor.

Fenomenul fusese remarcat încă înainte de ultimul război : la proporțiile literaturii române, aproape complet lipsită de roman valoros pînă către 1920, entuziasmul scrierii de romane se plasează cu deosebire în anii '30—'40. S-a văzut în abundența producției românești un soi de compensare pentru lunga tăcere de mai multe secole, dar explicația rămîne falsă. Romanul nu rupe zăgazurile doar în proza românească, ci și în alte proze europene : departe de a constitui un accident istoric, năvala romanului semnifica, la anii '30—'40, sincronizarea perfectă cu literatura occidentală. Dincolo de considerațiile consemnative, se încercau, timid, explicații : George Călinescu vedea în roman „spiritul epocii noastre", dar amenda discret, susținînd că literatura română

REV. DE IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 601–608, BUCUREȘTI, 1971

nu are încă roman (sîntem siliți să precizăm : în sensul tradițional și închistat al termenului). Desigur, G. Călinescu plutea încă pe apele ideale ale secolului trecut, la care nu va renunța niciodată. Șerban Cioculescu mergea mai departe, observînd multitudinea romanescă nu doar sub aspect cantitativ, ci și sub cel al diseminării conceptului de *roman*.

În fapt, romanul traduce aspirația intimă a literaturii ultimelor decenii către totala libertate combinativă; nu trebuie să înțelegem prin aceasta doar că vocația literaturii contemporane ar fi esențialmente proteică, ci și că literatura contemporană se află în căutare declarată de noi forme. Pînă la o altă separare riguroasă, pe care un viitor reviriment clasic s-ar putea să o producă, romanul îndeplinește condițiile necesare pentru fixarea în artă a celor mai diverse aspirații creatoare. Așa cum se prezintă astăzi, romanul este o formă tranzitorie comodă; din ceea ce numim astăzi *roman* se vor desprinde, fără îndoială, speciile bizare ale viitorului, greu de prevăzut. În orice caz, granițele romanului — chiar lărgite la maximum, așa cum se prezintă ele în clipa de față — vor cădea, dovedindu-se neîncăpătoare. Deja cuvîntul *roman*, aplicat realității literare contemporane, și-a pierdut operativitatea : se simte nevoia determinărilor restrictive, precum „de caracter", „tradițional", „liric", „psihologic", „nouveau roman" etc. În vîrtejul ultimului veac, în trecerea de la proteismul romantic la structurile mai ferme, romanul îndeplinește un rol esențial : acela de receptacul fidel al tuturor căutărilor formale cu care a fost confruntat domeniul prozei; iar prin poetizarea, dramatizarea și intelectualizarea prozei — receptacul al căutărilor întregii literaturi. De ce tocmai romanul a fost chemat să joace acest rol — iată o altă chestiune a cărei explicație nu poate fi decît diacronică.

Într-un celebru studiu din 1894, *Fondul basmului*, vizionarul romantic Hașdeu ridiculiza pozitivismul epocii sale, care vedea în nuvelă un „mic roman", în schiță o „mică nuvelă" etc. Aplicată la o parte a literaturii din a doua jumătate a secolului trecut, definiția corespunde, eventual, realității. Dar nuvela și romanul provin din surse atît de diferite, încît principiile lor ordonatoare interne sînt de-a dreptul opuse.

Dacă în proza tuturor timpurilor au existat două registre funcționale, unul *înalt* și altul *obișnuit*, romanul a fost chemat să-l ocupe pe cel de-al doilea. Publicul din totdeauna a găsit în roman o realitate lingvistică verosimilă față de cea înconjurătoare. În schimb nuvela, coborîtă din vremi imemoriale, venea clădită pe formule imuabile și pe un ritual dificil explicabil. În epoca Renașterii, atunci cînd nuvela începuse să apară în culegeri masive, se schițaseră deja doi poli opuși ai prozei : pe de o parte, narațiunea nuvelistică, rotundă și armonioasă, pe de altă parte — fabulația romanescă. Nuvela, construcție închisă și bazată pe revenirea motivelor, punea accent deosebit pe ritmica melodică a frazei și tindea către memorizare; romanul, proteic și imprevizibil, se îmbogățea continuu prin introducerea de noi motive. Nuvela are resursele stilistice bazate pe oralitate, romanul — pe combinația de izvoare scrise.

În epoca Renașterii și multă vreme după aceea, nuvela a reprezentat opusul romanului; studiul de pionierat al formalistului rus V. Șklovski (*Construcția nuvelei și a romanului*), din 1920, deriva cele două forme prozaistice din două tradiții diferite. Fără să cunoască, probabil, studiul cercetătorului rus, G. Călinescu pleca de la opoziția substanțială

nuvelă-roman în explicarea artei lui Creangă. Astăzi, aceste opinii izolate și premonitoare pot fi, prin succesive amendări, încadrate unei formule coerente.

Nuvela se află sub zodia unicatului : o singură *story* de bază, o singură intrigă, un singur personaj principal. Romanul se află sub cea a pluralității, acumulînd prin definiție elemente eterogene. Simbolul nuvelei, în accepția primară a termenului, poate fi cercul, pe cînd cel al romanului — o linie sinuoasă. Nuvela descinde direct din folclor, înzestrată cu atributele stilistice corespunzătoare : în varianta ei arhaică, nuvela era chiar precis limitată printr-o restricție de conținut, și anume aceea că destinul, înfățișat sub formă concentrată, trebuia închis într-o parabolă și explicitat gnomic. *Novella* renascentistă posedă o obligatorie dimensiune etică. Tot ceea ce nu slujește direct exemplului este eliminat, și de aceea povestirea narată apare epurată de excrescențe, nudă compozițional. Căutarea efectelor stilistice se face în altă parte decît în domeniul invenției epice : accentul se deplasează, hotărît, asupra *modului* în care narațiunea — de toți cunoscută — este refăcută în variantă unică.

Răspunsul la întrebarea inițială începe să se schițeze : romanul s-a făcut receptaculul experimentelor, deoarece originea sa era semiliterară, iar romanul nu era socotit o specie înzestrată cu noblețe artistică. Pentru un teoretician de la finele „veacului luminilor" așa-numitele *quartiers de noblesse* ale speciei romanești nu puteau fi urmărite prea departe : narațiunile naive din epoca helenistică (de tipul *Daphnis și Chloe* sau *Theagen și Harixeleea*) căzuseră de mult în uitare. În mintea unui Marmontel sau Laharpe, imaginea romanului echivala pe aceea a unei specii de graniță, aflată la jumătatea drumului între literatură și document. Pare ciudat că nici o cercetare consacrată romanului nu a fost frapată de o absență semnificativă : în toate tratatele de retorică ale epocii clasice (secolele XVII—XVIII) și chiar în secolul al XIX-lea, în analiza schematică a genurilor și a speciilor literare, romanul lipsește sau este menționat absolut accidental (lucru valabil pentru M. Fontanier, Du Marsais, Batteux etc.). De ce oare? Producția romanescă, la finele secolului al XVIII-lea, era destul de abundentă pentru a permite analiza pe larg : existase în epoca clasică un roman, continuator al romanului floral și baroc, atît de răspîndit cu puțin timp înainte, iar Lyly, Sir Philip Sidney, Honoré d'Urfé însemnau enorm pentru literaturile respective. Aceasta pentru a nu mai aminti eflorescența fabuloasă a romanului englez din secolul al XVIII-lea (Daniel de Foë, Richardson, Fielding etc.), urmat îndeaproape de cel francez sau italian.

Mirarea cercetătorului contemporan ar fi surprins pe un teoretician literar din secolul al XVIII-lea : pentru acesta din urmă, originea „extraliterară" a romanului era încă prea clară pentru a putea fi vorba de vreo confuzie. La acea dată, romanul se prezenta apropiat de o compunere semiliterară, ieșită de puțină vreme din document. Cînd facem afirmația aceasta nu ne referim, desigur, la compunerile medievale cunoscute sub numele de romane : *Chevaliers du Roi Arthur*, *Tristan et Yseult* etc., numite convențional „romane" ; ele nu au nimic comun cu accepția dată termenului în secolul al XVIII-lea. Dacă romanele medievale se bazează pe oralitate, ca mod de concepere și de transmitere, romanul propriu-zis nu poate fi despărțit de sursa scrisă. Fără urmă de

paradox, putem afirma că invenţia tiparului a creat romanul modern, iar circumstanţa înfloririi sale este pur tehnică. Motivele din ciclul Regelui Arthur erau liber circulante şi treceau din gură-n gură, dintr-o ţară într-alta a Europei : fiecare nouă redacţie trebuia să respecte însă schema tradiţională. Prin urmare, refacem definiţia nuvelei clasice. Condiţia de oralitate a romanului medieval este astăzi în afara oricărui dubiu : primul roman modern genial, *Don Quijote*, reprezintă scriptualizarea, în formă superioară, a zeci de motive provenite din romanul cavaleresc arhaic. După materialul de construcţie, *Don Quijote* este un roman medieval sintetic, dar după viziunea ce-l animă — o detaşare conştientă de forma veche.

În rest, romanul, ca specie larg răspîndită, lua naştere din literaturizarea documentelor sau a biografiilor. Posibilitatea multiplicării prin tipar crease fervoarea consemnării scrise, ca mijloc sigur pentru salvarea din uitare. Se consemnau fapte şi destine umane memorabile, ca în literatura tuturor timpurilor, dar, de obicei, fapte şi destine umane *autentice*. Întîmplările unei expediţii geografice, episoadele unei campanii militare sau destinul unui ilustru căpitan, înainte de a deveni, cu vreme, ficţiune literară, erau o banală realitate ; nicăieri ca în cazul romanului modern un accident tehnic — descoperirea tiparului — nu a fost mai greu de consecinţe : posibilitatea imprimării şi a difuzării rapide a creat o specie literară, cu rigori încă difuze.

Romanul trebuia să creeze şi un public romanesc, diferit în parte de cel al formelor literare clasice, mai numeros şi mai puţin cultivat. Interesul pentru senzaţionalul suscitat de document mărturiseşte o curiozitate care, în plan ideal, nu s-a ridicat la nivelul gratuităţii : apropierea de viaţa verosimilă, eventual chiar instruirea practică — iată ce aştepta de la roman primul cititor modern. A capta, prin felurite mijloace, interesul *acestui* cititor se transformă în componentă estetică definitorie.

Sorgintea scriptică a speciei care ne interesează trebuie înţeleasă şi în sensul implicării sursei scrise în însăşi condiţia existenţei romaneşti. La început a fost relatarea indiferentă din punct de vedere literar, bună pentru reţinerea sub specie anecdotică ; dar posibilităţile latente de „romanţare", adică de ficţiune pură, nu trebuiau decît desprinse din imensul cîmp al documentului. Sutele de episoade dramatice şi patetice din *Historia tragico-maritima* sînt tot atîtea virtualităţi romaneşti.

În epoca de maximă eflorescenţă a barocului, transformat în Franţa în clasicismul de tip Ludovic al XIV-lea, documentul a continuat să devină roman atît prin apelul la fapte istorice, prin preluarea motivelor baroce de circulaţie europeană, cît şi prin „romanţarea" surselor contemporane : în rîndul acestora din urmă trecem, în primul rînd, memoriile. Dacă astăzi literatura memorialistică contează drept proză artistică de o factură specială, nu ne îndoim că pentru Cardinalul de Retz sau pentru Ducele de Saint-Simon prevala valoarea strict documentară. Secolul al XVII-lea şi primele decenii ale secolului al XVIII-lea aduc o romanţare de tip rudimentar, prinsă încă în plasma memorialistică. „Romanul" *La Princesse de Clèves* este, în bună măsură, o carte de memorii contemporane cu numele personajelor schimbate, în timp ce scena deposedării „bastarzilor" Regelui Soare din *Memoriile* Ducelui de Saint-Simon — una dintre magistralele scene culminante de roman scrise vreodată.

Distincția între roman și restul literaturii era făcută și din punctul de vedere al receptorului : o piesă de teatru se urmărește pe scenă, o poezie se ascultă, învățîndu-se eventual pe dinafară, un roman se *citește*. De la un capăt la altul, acesta din urmă nu poate fi despărțit de pagina scrisă. Proza oratorică de tipul celei a lui Bossuet, de exemplu, instinctiv simțită drept altceva, avea un loc bine fixat în tratatele de retorică.

Literaturizarea documentelor non-literare apare drept un proces de lungă durată, greu de fixat în cadrele unei definiții : dar sensul mișcării este de pe acum perceptibil. În diferite variante, secolul luminilor păstrează încă extrem de vizibilă legătura romanului cu documentul. Romanul clasic englez mulează întreaga întîmplare pe biografie ; compunerile de aparență „realistă" cuprind documentul de viață în sensul cel mai brut al cuvîntului, iar iluzia realității, lăsată de unele romane ca cele ale lui Restif de la Bretonne, provine din transcrierea autobiografică exactă. Ficțiunile picarești nu sînt substanțial diferite, dar ele posedă alt principiu organizatoric : documentul are o pondere, comparativ, mai redusă. În toate cazurile însă, pretenția romanului de a concura celelalte specii vechi ar fi părut exorbitantă.

Va trebui să așteptăm jumătatea secolului al XIX-lea pentru ca romanul echivalent cu ficțiunea integrală să-și facă apariția ; un roman privit ca specie „fictivă", în sensul construcției complet arbitrare față de datele realității și perfect gratuite în plan estetic, este opera ultimului secol și doar perspectiva diacronică complet falsificată ar coborî în timp o inovație atît de recentă. Placa turnată pe care o reprezintă secolul al XIX-lea în roman trebuie înțeleasă în sensul că, pe de o parte, tradiția documentală atinge forme intransigente prin romanul naturalist iar, pe de altă parte, în sensul că acum apar semnele prevestitoare ale unor mutații esențiale. Balzac rămîne unicul romancier fie și pentru că a lansat, în Franța, promisiunea unui „nou roman" : luate în parte și supuse unei lecturi pedestre, romanele lui Balzac apar perfect încadrabile tradiției documentale ; judecate în ansamblu, ele compun o lume halucinantă și inexistentă, care manifestă mai multe afinități subterane cu proza romantică scrisă de cealaltă parte a Rinului decît cu tradiția autohtonă. Doar în Balzac găsim prefigurat, rudimentar și artizanal, tipul de romancier al viitorului, constructor de lumi imaginare și ignorant al documentului.

Poate părea un paradox, dar cuvîntul a *romanța*, circulant încă din secolul al XVIII-lea, indică indubitabil originea *documentală* a speciei : a scrie „ca în romane" înseamnă a falsifica realitatea curentă. Derogarea de la verosimil frapa atenția colectivă, în cazul romanului, deoarece publicul se aștepta să găsească în această specie ceva *perfect concordant* cu realitatea non-literară. De ce nu s-a simțit niciodată nevoia de a se compara lumea epopeii cu lumea înconjurătoare ? Deoarece epopeea, cu loc bine fixat în tratatele de retorică, se năștea de la început în spațiu abstract, separat de cel real. Pentru cenzorul moral al lecturilor, istorisirea în hexametri a amorurilor vinovate ale nefericitei Dido nu era socotită la fel de periculoasă ca invențiile „romanțurilor", și aceasta pentru motivul extrem de simplu că niciodată *Eneida* nu putea fi confundată cu realitatea prezentă. „A scrie ca în romane" este o afirmație mirată a celui ce observă că romanul reprezintă *tot* literatură.

Ar fi un tentant exercițiu urmărirea transformării treptate a documentelor literaturizate (cu alte cuvinte, a romanelor de tipul secolelor XVII—XVIII) în romane din ce în ce mai depărtate de document, pe măsura avansării în secolul trecut. Nu-l întreprindem, deoarece ar încărca inutil demonstrația. Dar turnantul decisiv pe care-o reprezintă în secolul al XIX-lea evoluția speciei romanești se cere privit îndeaproape. În acest secol are loc un fenomen încă prea puțin studiat, dar care, împreună cu aprecierea originii scriptice a romanului, explică situația actuală a acestei specii : este vorba de fenomenul pe care-l vom numi *scriptualizarea prozei.*

Vedem în scriptualizarea prozei un fenomen literar cu rădăcini adînci în sociologie ; el apare generat de sporirea cantitativă considerabilă a publicului cititor și de orientarea romanescă a lecturilor acestui public. Romanul se adaptează acestei situații : sporește în dimensiuni, se diversifică, crește în proporție față de celelalte specii literare. Aceasta, pentru a rămîne la nivel socioliterar, deoarece mutațiile de natură stilistică, împlinite în secolul romantic, necesită un studiu aparte. Consecința literară exactă a transformărilor amintite este mai greu perceptibilă, dar pe fondul ei s-au executat toate inovațiile. Din condiție a romanului, pretextul documental devine condiție a *oricărei* proze literare.

Ne mulțumim, pentru moment, să analizăm urmarea cea mai evidentă a răspîndirii romanului : specia romanescă atrage în orbita ei întreaga proză, iar condiția estetică a romanului devine condiția estetică a prozei. De data aceasta, nuvela devine cu adevărat „un mic roman", schița „o mică nuvelă", iar cuvintele lui Hasdeu ajung să reflecte, din păcate, o situație reală. Pentru reconstituirea *a posteriori* a acestei conjuncturi, rezumăm faptele : nuvela renunță la vocația sa orală și se transformă structural, narația nuvelistică adoptă maniera scriptică, devenind un roman concentrat sau un capitol de roman. În secolul al XIX-lea, oralitatea funciară a *novellei* dispare pentru totdeauna. Narațiunea nu se mai bazează pe un subiect-tip, ci conține invenția imprevizibilă a romanului, lăsată integral la latitudinea autorului. În locul finalității etice — dezorientarea narativă superioară a autorului, care mișcă lumea după voința sa. Nuvela nu se mai desfășoară linear, pe un singur fir al acțiunii, ci devine „pluriplană", potrivit aceleeași pretenții de ubicuitate și omnisciență a romancierului secolului trecut. În fapt, nuvela nu mai închide în ea o lume, ci izolează, manifest, un fragment determinat dintr-o lume nemărginită.

Alături de aceste elemente noi, nu lipsite de semnificație sînt și pretextele literare pe baza cărora se construiesc nuvelele ; ele devin, la rîndul lor, ostentativ scriptice. Nuvela și schița „realistă" din a doua jumătate a veacului trecut, punct maxim de acaparare documentală a întregii literaturi, abuzează de pretexte scriptice : pagini de jurnal, rapoarte, scrisori, procese-verbale etc. Mania „autenticității" și a „studiului științific" este ultima formă, aproape aberantă și caricaturală, pe care o îmbracă fetișizarea documentului. În lumina celor spuse pînă acum, naturalismul apare drept consecința firească a însăși condiției romanești. Ieșită din document și fără a fi rupt niciodată legătura complet cu el, „romanul" în sens clasic își ilustrează originile.

Inutil să precizăm că naturalismul a angajat proza literară pe un drum fără ieșire și că aceasta trebuia să schimbe direcția, dacă ținea să conserve însăși ideea de artă. Este ceea ce încearcă timid proza simbolistă, pînă la primul război mondial. Pentru noi, spectacolul oferit de proza romanescă din anii 1870—1900 este înalt edificator: iluzia „adevărului vieții" duce la apropierea bizară a artei de știință. În momentul cînd rapoartele medicale și transcrierea unor fișe de observații fictive încearcă să devină roman, acesta nu avea unde coborî mai jos. Secolul al XIX-lea, secolul victoriei depline a romanului asupra întregii proze, este și cel în care, pentru a-și menține supremația, romanul a trebuit să se transforme. Dacă astăzi romanul a depășit faza de document literaturizat, explicația stă în criza de la sfîrșitul secolului trecut.

Scriptualizarea prozei a fost un fenomen dominant, fără a fi totuși exclusiv: narația de tip arhaic a continuat să existe pe plan secundar și în evident regres. Dacă limităm observațiile la literatura română, notăm un tip de autor ca Ion Creangă — nuvelist în sensul primordial al cuvîntului — perfect contemporan cu scriptualizanții I.L. Caragiale, Ioan Slavici sau D. Zamfirescu. Liricizarea masivă a prozei din ultimele decenii ale secolului trecut, apariția poemului în proză și a tuturor formelor neortodoxe de proză literară mărturisesc însă permanența drepturilor oralității. Reforma prozodică din epoca simbolistă, continuată cu vigoare extremă în secolul nostru, nu înseamnă decît recuperarea tardivă a oralității pe cale de dispariție. În romanul secolului nostru, scriptualizarea a fost înlăturată din clipa în care au început să se numească *romane* atît arhitecturile imaginare ale lui Joyce sau Musil, cît și construcțiile scriptice, ca *Les Thibauld* sau *Forsyte Saga*. După ultimul război, termenul de *roman* și-a îmbogățit considerabil sensurile față de secolul precedent; condiția scriptică este încă recognoscibilă, dar fără nici un fel de exclusivisim. Romanul fidel originilor sale este numit „tradiționalist", dar nu sînt rare cazurile în care efluviile lirice cele mai directe capătă tot numele de „roman". La intervale de timp din ce în ce mai scurte, romanul caută să devină un „nou roman".

Proteismul formelor și-a pus pecetea asupra literaturii secolului nostru, și în special asupra celei scrise după primul război mondial. Dacă ar trebui să dăm o definiție, strict prozodică, literaturii veacului XX, cel puțin așa cum se prezintă pînă la ora actuală, am putea-o numi „literatura transformării deliberate a formelor, literatura înaltului experiment prozodic". Transformarea moștenirii imediate devine o regulă nescrisă la fel de puternică precum, în alte epoci, păstrarea aceleeași moșteniri. În epoca de schimbări radicale la cadență de lustri, de prăbușiri neprevăzute pe parcurs de decenii, romanul a suportat cel mai adînc rigorile timpului: formă de proză considerată instinctiv mai puțin literară decît celelalte, el a fost teatrul tuturor experiențelor, tocmai în virtutea nobleței sale de recentă dată. O specie care s-a literaturizat pe parcurs, la intervalul unui singur secol, era cu mult mai aptă să producă mutații prozodice decît speciile străvechi.

De ce este supus romanul, la intervale din ce în ce mai mici, unei înnoiri — cel puțin în intenție — radicale, iar teoretizarea vine imediat să explicitezе inovația? În cazul speciei românești, progresul în sens

tehnic-literar contează infinit mai mult, datorită părții de exercițiu și de rutină intrate de la început în compoziția acestei structuri. Un mare talent genuin poate compune poezii bazat pe propria sa vocație și simțindu-se contemporan cu Petrarca; un mare romancier în perfectă ignoranță de formulele romanești circulante în ultimele decenii poate fi mai greu imaginat. Ajutat să se afirme de o circumstanță tehnică — descoperirea tiparului —, romanul s-a făcut spontan purtătorul de cuvînt al tribulațiilor prozaistice, în plin ev tehnic.

NOTĂ

Problemele de analiză a formulelor romanești, sub specie strict stilistică, nu s-au bucurat de o atenție deosebită. În afara lucrărilor „clasice", alcătuite pe baze literare (Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*; E. C. Brown, *Rhythm in the Novel*, London, 1950; I. G. Kraft, *Essai sur l'esthétique de la prose*, Paris, 1952; Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton, 1963 etc.), există puține cercetări moderne, dintre care menționăm: studiile din *Théorie de la littérature*, ed. Tz. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1966; Michel Butor, *Répertoire*, vol. II, Paris, Éd. du Minuit, 1964; studiile despre mesajul narativ din *Communications*, 8, Paris, Éd. du Seuil, 1966; Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967; volumul colectiv *The Theory of the Novel*, editat de Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967, în special studiile lui Northrop Frye și Maurice Z. Schroder; recent Iulia Kristeva, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, 1970.

GEORGE CĂLINESCU STUDENT
Eseu psihologic

CONSTANTIN GEORGIADE

L-am cunoscut pe George Călinescu în ianuarie 1919 la seminarul de literatură română al profesorului Mihail Dragomirescu, care se ţinea lunea dimineaţa în sala XVIII din vechea clădire a Universităţii.

La data aceea era un tînăr de o înfăţişare fizică plăcută şi de o ţinută vestimintară îngrijită. Figura sa de profil angular şi delicat, cu etajele feţei egal dezvoltate, era iluminată de privirile ascuţite şi vioaie ale ochilor şi de un surîs prietenos de apropiere.

Aşa cum aveam să mă conving după mai multe întîlniri, George Călinescu era un sensitiv, un visător şi meditativ, un fel de „Sfînt Francisc" sub glugă sau „Un posibil Lamartine", aşa cum singur s-a caracterizat în două din poeziile sale autobiografice de mai tîrziu (*Adolescenţă* şi *Contraste*), în care, sub formă de imagini vădit contrastante din exces de lirism metaforic, dă referinţe psihologice asupra structurii sale sufleteşti în perioada adolescenţei şi maturităţii — nu lipsite de adevăr.

Însufleţirea care îl cuprindea cînd vorbea era expresia unui suflet dinamic, activ şi voluntar, plin de siguranţa punctului său de vedere în relaţiile şi discuţiile intercolegiale.

Ca student a avut întotdeauna o reprezentare realistă a orientării sale intelectuale, deoarece frecventa cursurile cele mai interesante, care se ţineau prin 1919–1920–1921 la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti. Mă refer în particular la cursurile profesorilor Vasile Pârvan, C. Rădulescu-Motru, Ramiro Ortiz şi Mihail Dragomirescu.

Am mai remarcat la dînsul o precoce voinţă şi lucidă prevedere de înfăptuire a unor proiecte de muncă literară şi ştiinţifică de natură să-l impună atenţiei profesorilor Vasile Pârvan şi Ramiro Ortiz, în vederea unei eventuale recomandări pentru Şcoala română de la Roma, precum şi aceleia a profesorului Rădulescu-Motru, după cum vom arăta în cele ce urmează.

Prin urmare, studentul George Călinescu nu a fost numai un spirit de gîndire meditativă, dar şi un tînăr cu voinţă fermă, capabil încă de atunci să urmărească un scop şi să-l realizeze, printr-o muncă enormă,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 609–614, BUCUREŞTI, 1971

care l-a dus uneori pînă în pragul asteniei. Sfera sa de preocupări cuprindea pe lîngă examenele obligatorii de limba şi literatura italiană, în care se specializa, şi lecturi din iniţiativă personală în domeniile filozofiei, istoriei, psihologiei, esteticii şi istoriei artelor, fără să fie înscris la filozofie sau istorie.

Întrarea lui George Călinescu ca bibliotecar custode la vechea bibliotecă a Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti de acum 50 de ani — a constituit pentru dînsul o revelaţie echivalentă cu deschiderea unui nou univers spiritual. Achiziţiile de cărţi la această bibliotecă fiind slabe şi numărul studenţilor cititori mic, se înţelege că dînsul a dispus de un timp bogat pentru lecturi personale şi pentru pregătirea examenelor sau a lucrărilor seminariale.

Contactul său cu cărţile care proveneau din biblioteca personală a lui Titu Maiorescu, dăruite după moartea acestuia în 1917 bibliotecii Facultăţii de litere şi filozofie — cărţi ce se puteau recunoaşte după ştampila de donaţie ca şi după interesantele adnotaţii marginale (mai ales acele literare) — a fost de o deosebită însemnătate şi foarte revelatoriu pentru curiozitatea şi inteligenţa sa literară. Cărţile adnotate de Titu Maiorescu i-au trezit interesul pentru explorarea lor — la început, desigur, dintr-o curiozitate pentru personalitatea autorului lor, mai tîrziu din interes pentru metoda adnotativă de lucru a acestuia—, ca şi pentru semnificaţia critică a notelor.

La 1 ianuarie 1920, intrînd şi eu ca bibliotecar custode la aceeaşi bibliotecă, cu sprijinul său colegial, am putut să verific şi să-mi dau seama de acest interes în urma numeroaselor discuţii pe care le-am avut împreună referitoare la aceste adnotaţii (După plecarea sa în Italia, cîţiva ani mai tîrziu, am publicat o parte din aceste adnotaţii în revistele „Convorbiri literare", „Ritmul vremei" şi „Ţara de Jos". George Călinescu, care avea un nativ simţ bibliofilic şi unul nu mai puţin pronunţat pentru cercetările de arhivistică (în anul 1920 el începuse să lucreze ca paleograf şi la Arhivele Statului, unde era director profesorul Dimitrie Onciu), desigur că a fost impresionat de metoda de lucru a lui Titu Maiorescu, a cărui memorie şi activitate critică erau mereu reînviate şi întreţinute la seminarul de literatură română al profesorului Mihail Dragomirescu.

Afară de aceasta, în acelaşi seminar erau mereu pomenite, cu titlul de exemplificare sau din motive de critică, teoriile estetice ale unor filozofi ca Hegel, Schopenhauer, Bergson, Croce sau concepţiile marilor teoreticieni ai criticii literare franceze din secolele XIX-XX anume Taine, Sainte-Beuve, Brunetière, Faguet, Lemaître etc., precum şi ale autorilor unor prestigioase opere de istorie a literaturii franceze, cum erau acele datorite lui Petit de Juleville (8 vol.), Lanson, Hasard şi Bédier, şi alţii.

Toate cărţile acestor autori, care erau recomandate pentru referatele critice sau în vederea informării bibliografice, se găseau numai în biblioteca facultăţii unde Călinescu şi cu mine eram bibliotecari custozi. Pe vremea aceea nu existau încă bibliotecile de catedre.

Toate lecturile lui George Călinescu în această bibliotecă nu s-au mărginit numai la tomuri de istorie şi critică literară franceză sau română, dar şi la lucrări de istorie şi critică literară italiană, mai ales că era

student la italiană şi avea în custodie şi organizare bibliografică şi cărţile seminarului de limba şi literatura italiană, al cărui director era profesorul Ramiro Ortiz. (Adăugăm, informativ, că atît George Călinescu cît şi eu, în calitatea noastră de bibliotecari, am învăţat tehnica bibliologică, dar şi bibliografică, de la acest profesor, care fusese însărcinat în acel timp cu dezvoltarea şi organizarea bibliotecii de către consiliul facultăţii.)

Biblioteca seminarială a profesorului R. Ortiz poseda nu numai cărţi de literatură — de la Dante şi Petrarca pînă la Carducci şi Papini —, dar şi sute de volume de studii de istorie şi critică literară privitoare la literatura italiană a evului mediu, Renaşterii şi secolelor XVII-XX. Era o bibliotecă de erudiţie în miniatură. Ea a exercitat asupra spiritului studentului Călinescu o seducţie şi o influenţă literară şi ştiinţifică deosebită, lărgindu-i orizontul istoric şi estetic prin modelele de cercetare concretă pe care le oferea. Studentul Călinescu şi-a infuzat adînc şi de timpuriu conştiinţa sa literară cu erudiţia variată, dar mai ales şi-a exersat şi aplicat inteligenţa la tălmăcirea textelor originale clasice şi moderne. Desigur, nu era la mijloc numai curiozitatea şi dorinţa de informaţie, dar şi un presentiment că într-un viitor mai îndepărtat aceste lecturi aveau să-i fie de folos. Şi aşa s-a şi întîmplat.

Spuneam mai sus că în aceiaşi ani (1919—1920—1921), Călinescu, fără să fi fost înscris la filozofie, a frecventat şi cursurile de psihologie ale profesorului Rădulescu-Motru, fiind atras de prezentarea lor deosebit de bine gîndită şi informată. Impresionat de frumuseţea lor ştiinţifică, şi-a propus să redacteze şi să editeze cursul de psihologie. În vederea acestui lucru, el a audiat regulat un număr de lecţii (cinci sau şase), notîndu-şi cuvînt cu cuvînt conţinutul lor. Pe baza acestor însemnări, dînsul reconstituia lecţiile audiate, transcriindu-le pe coli mari curate. Noi înşine am avut în mîini paginile acestor lecţii pe care Călinescu le-a prezentat profesorului Rădulescu-Motru pentru eventuale corecturi, deoarece dorea să le litografieze. Cu totul surprins, acesta l-a informat că ele aveau să apară în revista „Convorbirii literare", în vederea ajutorării studenţilor la examenul de psihologie. Mai mult, ele trebuiau să apară ceva mai tîrziu sub forma unui volum la Editura Cultura Naţională. De aceea, l-a rugat să nu se mai ostenească degeaba. Povestindu-mi cîteva zile mai tîrziu conversaţia sa cu Motru, mi-am dat seama că fusese contrariat şi întristat de vestea aflată. Desigur că studentul Călinescu aspira —în mod legitim de altfel — să cîştige simpatia acestui profesor în vederea unei eventuale plecări în Germania, după luarea licenţei.

Mă întreb ce s-ar fi întîmplat dacă n-ar fi existat coincidenţa ca profesorul Rădulescu-Motru să-şi publice cursul tocmai cînd studentul Călinescu se decisese să-l editeze? Dacă profesorul nostru ar fi intuit dezamăgirea studentului său, care urmărise cu asiduitate şi interes expunerile lecţiilor sale psihologice, şi ar fi căutat să-l încurajeze în pasiunea şi zelul său psihologic, într-un chip oarecare, poate că destinul său ar fi fost unul ştiinţific, iar nu literar. Renunţarea lui G. Călinescu la studiile de psihologie se datoreşte împrejurărilor relatate. Interesul său pentru psihologie n-a slăbit însă, deoarece primele impresii durabile ale acestei ştiinţe aveau să determine, pe lîngă alte fructuoase lecturi, gîndurile, ideile şi refle-

xiunile sale psihologice, care constituie fundamentele *Principiilor de estetică* publicate pentru întîia oară în 1939.

O altă influenţă exercitată asupra conştiinţei lui George Călinescu au fost lecţiile de istorie antică ale profesorului Vasile Pârvan, care era în acelaşi timp directorul Şcolii române de la Roma. Lecţiile interesante ale acestui mare profesor l-au impresionat pe Călinescu nu numai prin conţinutul lor, dar şi prin forma de prezentare. Credem că există o filiaţie îndepărtată între dialogurile sale dramatizate de nuanţă filozofică şi celebrul dialog *Anaxandros* al profesorului Pârvan, dialog platonic asupra dramei antice, citit şi interpretat dramatic de către acesta la deschiderea cursului său, în ziua de 3 noiembrie 1920 (vezi *Idei şi forme istorice*, p. 183—216)[1].

Citirea dramatică a acestui dialog de adîncime filozofică a produs o mare impresie asupra studenţilor din sală, încît la lecţiile următoare atît ei cît şi mulţi intelectuali bucureşteni veneau să-şi ocupe locurile cu o jumătate de oră înainte, în speranţa că profesorul avea să-şi citească şi celelalte lecţii în acelaşi mod ceea ce nu s-a mai întîmplat.

Studentul Călinescu a asistat la această primă lecţie inaugurală a profesorului Pârvan. El a reţinut originalitatea prezentării sale şi, desigur, amintirea ei, deloc estompată, mult mai tîrziu, avea să-i sugereze inconştient, aşa cum se întîmplă deseori în munca de creaţie literară sau ştiinţifică, ideea de a compune dialoguri dramatizate în spiritul ideilor sale filozofice, morale sau literare.

Continuînd cu depănarea amintirilor, relevăm că studentul Călinescu, atît de lucid şi sigur în convorbirile colegiale — şi chiar în acelea cu profesorul său de literatură italiană Ramiro Ortiz —, nu participa activ, în sensul de a lua cuvîntul, la dezbaterile seminariale, în particular la acelea ale profesorului Mihail Dragomirescu, al cărui seminar a fost tribuna de afirmare a multor viitori critici literari, dintre care unii trăiesc şi astăzi.

George Călinescu n-a fost dornic de notorietatea de vorbitor şi nici de aceea de critic literar încă de pe băncile universităţii. El a fost un observator şi un judecător taciturn al activităţii profesorilor ale căror cursuri le-a urmărit. Impresiile înregistrate, favorabile sau defavorabile el le-a păstrat toată viaţa. Astfel, un psiholog de la Institutul de psihologie, Constantin Botez, îmi povestea, cu multă vreme în urmă, că în anul 1958, cînd l-a vizitat pentru a-i dărui volumul tratatului de *Istoria psihologiei*, scos în colaborare cu profesorul Mihail Ralea, George Călinescu l-a felicitat pentru faptul de a fi acordat suficientă atenţie lui C. Rădulescu-Motru, despre care avea amintirea că făcea cursuri frumoase şi interesante.

Paralel cu frecventarea seminariilor unora din profesorii pe care îi aprecia, studentul Călinescu desfăşura şi o multiplă şi febrilă activitate de informare, studii, traduceri şi chiar de editare a unui nou curs. Astfel, în anul 1920, el traducea din limba italiană *Un uomo finito* de Giovanni Papini şi totodată îşi asumase faţă de profesorul Ramiro Ortiz răspunderea redactării şi editării cursului său de literatură italiană. Traducerea cărţii lui Giovanni Papini a fost pentru dînsul un ferment pentru propria

[1] Credem de altfel că *Anaxandros* este primul dialog în cultura filozofică românească.

sa voință de înfăptuire. Prin parcurgerea dramaticelor destăinuiri ale acestui autor, George Călinescu s-a apropiat de viață, de luptele, înfrîngerile, durerile și bucuriile ei. Nu numai cărțile, dar și viața trebuie cunoscută, îmi spunea uneori. Filozofia și literatura trebuiau să se completeze, în formarea personalității, cu filozofia vieții și arta de a învinge. Aș putea zice că traducerea cărții lui G. Papini a decis destinul său de scriitor, viitor biograf și romancier al literaturii române, așa cum editarea cursului profesorului Ramiro Ortiz în anul 1920—1921 (*Renașterea italiană*) hotăra destinul său de istoric și critic literar. Cursul acesta, scris în majoritatea prelegerilor de mîna sa și turnat în tiparele graiului nostru literar de însuși George Călinescu, deoarece profesorul Ortiz nu cunoștea la perfecție limba română, poartă amprenta nu numai a scrisului, dar și a gîndirii și stilului său. El poate fi considerat drept coautor și colaborator al profesorului italian, la redactarea sa.

Problemele istoriei și literaturii italiene în epoca Renașterii, tratate cu multă erudiție informativă (literară, istorică, filozofică și artistică), ca și cu multă inteligență sistematică, au adîncit și lărgit cunoștințele tînărului său editor, trezindu-i totodată dorința de a cunoaște Italia și de a studia la Roma. Pentru a-i răsplăti zelul, profesorul italian l-a invitat să-l însoțească în Italia.

Între această primă călătorie, în vara anului 1921, în Italia și cea de-a doua plecare, din anul 1924, pentru studii la Școala română de la Roma, Călinescu a publicat, în revista „Roma", noi traduceri de studii de literatură italiană. Menționăm în treacăt publicarea unui interesant studiu asupra lui Pirandello, scriitor de mare popularitate chiar de pe vremea aceea.

Activitatea sa istorico-literară urma să dobîndească, în timpul stagiului său la Școala română de la Roma, noi orientări și aplicații la probleme de înaltă erudiție istorică și literară, care aveau să-i lărgească perspectivele de cercetare și să-l determine să-și creeze noi metode de studiu, mai riguroase din punct de vedere științific decît cele cunoscute în țară.

Nu pot încheia această încercare de caracterizare a personalității lui George Călinescu ca student fără a aminti și de discuțiile literare sau filozofice purtate împreună, în anii de ucenicie, la biblioteca facultății. Multe din aceste discuții le-am uitat. Dintre toate îmi amintesc totuși foarte limpede una singură, deoarece a fost cu caracter psihologic. Discuția la care mă refer s-a învîrtit în jurul rolului imaginilor ca instrument de cunoaștere. Discutam de la egal la egal. Era foarte îndrăzneț și dogmatic în gîndire. În discuția la care mă refer, Călinescu atribuia imaginilor un rol deosebit în cunoașterea realității. El făcea din ele caracteristica vieții și naturii. Obiectele nu erau decît ansambluri de imagini: imagini în noi despre lumea din afară, imagini în noi despre propria noastră viață sufletească.

Nu-mi amintesc replicile și detaliile argumentelor sale, de aceea nu insist. Probabil el ajunsese la aceste idei și prin reflexiune personală, dar și pe baza lecturii scrierilor filozofice și psihologice ale lui Taine și Bergson. În special filozofia lui Bergson, mult discutată în acele timpuri în seminariile profesorilor de la filozofie, exercita o influență profundă asupra tinerelor conștiințe filozofice dornice de informații și

de gîndiri filozofice cît mai originale. Bergson acorda imaginilor un rol limitat în viaţa sufletească a omului. Ele reprezentau numai o cunoaştere cinematografică a realităţii exterioare. Adevărata esenţă a realităţii, după acelaşi filozof, nu erau imaginile, ci durata pură.

Avem impresia că George Călinescu acorda imaginilor un rol mai profund în procesul cunoaşterii decît Bergson, care vedea în ele numai nişte substitute ale adevăratei realităţi. Este probabil că, sub influenţa lecturilor filozofiei lui Bergson, studentul George Călinescu s-a aplecat să mediteze de unul singur şi să întrevadă imaginilor şi alte roluri decît acelea care li se atribuiau.

În general, scrierile sale estetice se resimt de influenţele filozofiei şi ale psihologiei. Vreau să sugerez că nu este exclus ca el să fi ajuns la o cristalizare a propriilor sale idei estetice, în parte, sub influenţa lecturilor psihologice făcute ca student şi bibliotecar la biblioteca Facultăţii de litere şi filozofie, iar pe de altă parte, desigur, sub influenţa laborioaselor sale lecturi şi reflexiuni asupra problemelor de filozofie şi psihologie a artei, făcute mulţi ani mai tîrziu[2].

Chiar scrierile sale de istorie şi critică literară se resimt de aceste influenţe. Ce este, de exemplu, vasta sa scriere *Istoria literaturii române* decît o viziune, un fel de „Weltanschaung" a literaturii şi culturii române în devenirea sa istorică sau analizele sale psihologice făcute asupra operei poetice a lui Mihai Eminescu decît o ascuţită şi originală psihanaliză explicativă a genezei lor?

[2] Astfel, în anii săi de profesorat la Universitatea din Iaşi, unul din colegii şi prietenii mei, Stere Diamandi, profesor în acel timp la Şcoala Normală din acelaşi oraş, — mi-a mărturisit că vizitîndu-l odată acasă la dînsul, după invitaţia sa, l-a găsit avînd pe birou opera filozofului german postkantian Schelling din care citea.

G. CĂLINESCU – ZIARISTUL CONSECVENT DEMOCRAT

EUGENIA OPRESCU

Pasiunea marilor construcții, visarea intensă aproape pînă la conturarea palpabilului, vocația unei dezordini aparente, dar în fond a unei stricte ordini artistice, îl fac pe G. Călinescu să proiecteze în scris mari orașe, cu bulevarde drepte și severe, construcții clasice cu statui de marmură, enorme edificii care să deschidă prin ceață ferestre spre cer. Riscînd deseori să fie considerat un visător extravagant, înfruntînd cu bună știință acest risc, G. Călinescu acceptă ca stemă „utopia" și încearcă să aprindă cu amnarul imaginației sale scînteia voinței colective. Face incizii lapidare în harta orașului, sistematizează haosul risipit în bordeie sau în pretențioase însăilări de moment și creează geometrie și cosmos citadin. El vrea pentru cetățeanul de rînd dantele de piatră și sculpturi mirifice răsărite din stropii fîntînilor, vrea șiruri de coloane care să corecteze umilința milenară a paiantei, încearcă să ridice privirile oamenilor mereu căutătoare în țărînă spre acoperișuri, turle și statui. Piețele greu de măsurat să fie un cadru care să sugereze măreția umanului, iar grădinile să închipuie adevărate crînguri. Bibliotecile, pinacotecile și sălile de concert, stadioanele și bazinele de înot să fie nenumărate, pentru a putea primi pe oricine.

Cineva ar putea să facă obiecția că între pasiunea de arhitect a lui G. Călinescu și atitudinea lui democratică nu este nici o legătură. Nouă, dimpotrivă, ni se pare că amîndouă aceste laturi ale personalității lui pornesc din aceeași mare unitate de spirit. G. Călinescu este un „homo aedificas", cu toate aspectele pe care le poate implica acest comportament. El nu prospectează mediul exterior gratuit, ci, indirect, în vederea unei ameliorări a omului însuși, în vederea ridicării lui într-o condiție superioară de igienă, dar mai ales într-o condiție superioară morală și intelectuală.

G. Călinescu, mizantropul din deceniul patru, este așadar și un arhitect al interiorului uman. El vrea ca oamenii să fie curați și frumoși, cinstiți și deștepți, să gîndească dialectic, adică să gîndească fără pintenul pornirilor personale, care deformează optica, lupta să fie dreaptă, în arenă, nu cu pumnalul înfipt pe la spate. Prejudecățile să rămînă un-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 615–621, BUCUREȘTI, 1971

deva, în vitrine de muzeu bine închise, pentru a putea fi doar contemplate, nu trăite. Cetățeanul educat, înnobilat, curățit de tare, să contribuie cu interes la viața colectivă, pe care s-o priceapă corect, și să depună eforturi întru propășirea patriei sale.

Cînd G. Călinescu, în 1938 (A.L.A. [1], 24 aprilie 1938, *Zdrențuroșii*), vorbește de „voluptatea zdrențelor" de țărani — mai fără excepție plini de păduchi—, înțelegem cum ar vrea el să fie concetățeanul său. Cînd, îndurerat, descrie criza de epilepsie a unui copil (ALA, 4 octombie 1936, *A-njurat pe ta-su*), pe care cei apropiați o înțeleg ca pe o pedeapsă divină pentru că băiatul „l-a înjurat pe ta-su", e clară pledoaria autorului împotriva ignoranței. Cînd ne descrie interminabila sa odisee prin ministere (ALA, 12 martie 1933, *Despre ușieri, impiegați și birouri publice*) pentru obținerea unor adeverințe de importanță minimă, cînd, în sfîrșit, comentează trist viața academică insalubră (A.L.A., 4 iunie 1933, *Premiile Academiei Române*), se conturează clar lumea în care G. Călinescu ar dori să trăiască. Profund nemulțumit de o anumită mentalitate, criticînd-o în termeni severi, scriitorul schițează implicit dimensiunile și materialul din care ar dori să fie construită cetatea viitorului. Oferindu-ne negativul pe care îl acuză, putem deduce cu ușurință reversul lui.

Numeroasele articole dinainte de 1944, din „Jurnalul literar" sau din „Adevărul literar și artistic", dezbătînd problemele cele mai variate, ne arată, de regulă, cum *nu* trebuie să fie societatea. Comentînd crima comisă de un tînăr (A.L.A., 13 decembrie 1936, *Înțelesul unei crime*), vede în ea nu un caz izolat, ci manifestarea obligatorie a mentalității întregii societăți burgheze românești.

„Oricît de odioasă mi se pare crima, eu o găsesc perfect explicabilă. Individul rîvnește la ceea ce societatea îl învață să rîvnească. Raskolnicof ucidea o bătrînă ca să poată urma studiile, tînărul român a ucis ca să poată petrece în localurile de perdițiune [...] Opinia publică osîndește crima, dar dacă și-ar analiza bine structura ar vedea că năzuința tînărului e chiar aceea a societății noastre de azi. Rar părinte și-a îndemnat copilul la muncă pentru glorie și pentru promovarea marilor valori intelectuale. [...]

Nu toți părinții vor fi așa, dar mai toți urăsc carierele de sacrificiu, sforțările ideale, năzuința spre bunurile morale și, firește, astfel de copii pot să dea părinților cu toporul în cap".

„Mizantropul" arată compartiment cu compartiment o viață socială fără aspirații înalte, indivizi mulțumiți cu mici afaceri care să le asigure o existență precară, lipsa oricărui spirit civic și a oricărui interes pentru un progres real, dar care reclamă efort.

Dezgustul de efort G. Călinescu îl creionează în portretul celor 3 000 de studenți înscriși la drept, din totalul de 6 000 de studenți români în anul 1939 (J. L. [2], nr. 9, *Cariera*). Această avalanșă era dictată de dorința de a face „carieră".

„Dar ce e cariera? — se întreabă G. Călinescu. Este o noțiune ce nu trebuie deloc confundată cu « meseria prin care să-ți cîștigi existența ». [...] A face « carieră » înseamnă a căpăta « situații » din ce în ce mai

[1] În „Adevărul literar și artistic".
[2] „Jurnalul literar".

lucrative, mai stimate. Cine a făcut o carieră a renunţat de la început la orice activitate legată de contemplaţie. În linii generale, el nici nu este intelectual [...] Şi cu toate acestea avem nevoie de creatori, de arhitecţi, de gînditori originali, de ingineri inventivi. [...] Cultura română nu va începe decît în ziua cînd tinerii se vor ruşina de a fi avocaţi şi va apare întîia creaţie română tehnică, fie şi o sfîrleză automată cu proces intermitent".

Legătura dintre arhitectura oraşului şi mentalitatea cetăţenilor lui ni se pare întru totul evidentă. Construcţiile provizorii şi haotice de pe străzile Bucureştiului erau, pe alt plan, expresia minimului efort căutat de studenţii la drept. Cine fuge de o facultate tehnică grea va fi mulţumit să trăiască într-o casă oarecare, ce se va dărîma îndată ce durata biologică a locatarului va expira. Aşadar, provizorat în construcţie însemna, implicit, provizorat şi în spiritualitate şi în concepţia despre viaţă; însemna a te imagina doar ca individ şi nu ca naţie.

G. Călinescu visa să vindece neputinţa de a vedea în viitor a cetăţeanului de rînd de dinainte de război. Ancorarea permanentă în cea mai tranzitorie condiţie — prezentul — reducea umanitatea acestui cetăţean. Hipnotizat de „azi", omul acelui deceniu era incapabil să conceapă un „mîine" şi deci să înţeleagă într-adevăr că a existat un „ieri". Această amputare a timpului de termeni esenţiali, ca trecut şi viitor, nu făcea decît să şubrezească momentul prezent, să diminueze umanitatea din om. De aceea, G. Călinescu reclamă cu insistenţă oraşe, monumente, construcţii. Important e însă că G. Călinescu nu cere aceste lucruri numai pentru că este un estet, un citadin trăit în oraşele Italiei, ci pentru că este conştient de valoarea construcţiilor în educaţia unui popor. Generaţiile trebuie să-şi vadă istoria şi concret, pe străzi.

Concretul prin statui, prin monumente este o cale sigură pentru menţinerea trează a spiritului unui popor. „Noi sîntem geţi latinizaţi, adică un popor străvechi în Europa, şi trebuie să cultivăm aceste simboluri care ne amintesc mereu străvechimea noastră [...]" (J.L., 3, *Mica soră latină*).

„Constanţa văzută dinspre mare e urîtă şi fără caracter. Ovidiu stă între geamii în loc să se găsească în mijlocul unui for de arhitectură clasică. Primăria, clădirile înconjurătoare, totul ar trebui repus la albul stil doric, atît de potrivit" (J.L., 4, *Puţină toponimie*).

„Unii vor zice că asta este extravaganţă, nedîndu-şi seama că, a cultiva valorile ideale, acesta e sensul existenţei" (J.L., 3, *Mica soră latină*).

G. Călinescu vede deci în arhitectură nu un scop, ci un mijloc de educaţie a poporului, de redeşteptare în el a unor potenţe nefolosite pe deplin. Statuia nu este numai un obiect cu valoare artistică, ci este instrumentul pedagogic pe care primăria îl datorează urbei.

Democratismul lui G. Călinescu ar putea fi demonstrat cu exemple din cele mai diverse domenii. Atitudinea lui profund principială şi umană în discutarea războiului italo-abisinian este, în această ordine, un punct ce merită a fi reamintit. Apărător fervent al libertăţii naţionale, G. Călinescu ia parte, în repetate rînduri, la discuţiile prilejuite de acest conflict. Fără nici o ezitare, se pronunţă răspicat de partea „barbarilor abisinieni".

„...Italia zice :« Abisinia, ultim refugiu al sclaviei, este o țară barbară, deci am dreptul s-o desființez » [...] dar țările fasciste ne pot spune nouă că nu sîntem în stare să ne conducem, regatele pot spune aceasta republicilor, țările cu 20 de milioane celor cu 10 milioane.

Dacă s-ar afla în jurul nostru o țară atît de tare încît să ne poată cuceri, ea ar declara desigur că noi sîntem barbari, care ne hrănim cu mămăligă, și că datoria ei este să ne pună sub interdicție. Va face acest lucru, veți zice, cu tot idealismul nostru. Nu-l va face, zic eu, sau îl va face fără durată. Veacuri întregi am fost călcați cu această invinuire, pînă ce ideea ne-a hrănit și ne-a dat forță. Atunci am rupt jugul [...]" (A.L.A, 17 noiembrie 1935, *Abisinia, țară barbară*).

„...Închipuiți-vă că într-un chiot de patriotism o țară oarecare ar strînge fonduri de la cetățeni pentru a aduce civilizația în România [...] De cînd legea aceasta a binelui cu sila? În fond, Italia vrea să răpească abisinienilor independența. Pot fi ele drumurile și spitalele italiene oricît de civilizate, cel mai dulce bun din lume rămîne tot libertatea" (A.L.A, 15 decembrie 1935, *Patriotism*).

G. Călinescu, cărturarul căutător de documente, este așadar totodată extrem de atent la viața zilnică, la viața publică, la tot ceea ce are tangență cu vreo problemă esențială a contemporaneității.

Pînă în 1944, G. Călinescu protesta, nega, refuza stările de fapt în numele unui ideal implicit în însăși natura acestui protest. Nu întorcea doar privirea și nu dădea numai din cap, așa cum modest își caracterizează singur atitudinea anterioară, în „Tribuna poporului" :

„Binele public ne interesează, ne simțim datori a gîndi despre problemele cetății și de fapt am gîndit totdeauna. Dar nu ne-am exprimat fiindcă lipseau condiții de manifestare pentru un om drept, sau am făcut gesturi negative, tăcînd, clătinînd din cap. Ar fi o lipsă de spirit civic, acum, la începutul noii ere democratice, să stăm la o parte. Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el" („Tribuna poporului", 15 septembrie 1944).

Aceste gesturi de negație au o profundă semnificație și, prin insistență, prin revenirea lor, arată nu un simplu dezgust al cărturarului pentru micile mizerii curente, ci atașamentul cetățeanului conștient față de problemele cetății sale.

Dacă deci pînă în 1944 nega, dărîma, după această dată semnul luptei sale se schimbă. Pe drapel își înscrie afirmarea. De aci, începe să construiască, spunînd *da* noilor realități și noilor perspective. S-a schimbat doar semnul, însă nu și sensul. Sensul credințelor lui rămîne același. Atitudinea cetățenească nu se schimbă, ci se accentuează.

La „Tribuna poporului", la „Lumea", la „Națiunea", G. Călinescu profesează o ziaristică partinică plină de tumult. Scrie zeci și sute de articole, majoritatea axate pe problemele politicii celei mai curente. Incontestabil că la vremea lor aceste articole au fost cărămizile pe care azi nu le mai putem deosebi în construcție, dar le știm bine implîntate acolo în zidul istoriei.

Citite la distanță de 25 de ani și cu sentimentul împlinirilor de azi, unele din articolele sale politice par mai puțin interesante. Dar nu interesează imperfecțiunile inerente ale organului, ci funcția corectă a organismului, sensul general care se degajă din aceste fragmente. Evident

e faptul că atitudinea cetățenească a lui G. Călinescu devine din ce în ce mai precizată, mai combativă, pînă la a se defini profund democratică. Vorbind despre democrație, el o înțelege astfel: „Democrația [...] este regimul în care supunerea [...] la interesele obiective ale colectivității și implicit la judecățile acesteia [...] se împacă foarte bine cu individualitatea [...]. Demersul nostru este o sferă de individualități armonizate conștient într-un corp geometric. Un individ care pricepe este mai credincios și util ideii decît unul care se supune orbește, fără a pricepe. Și de aceea noi am căutat și vom căuta mereu a da putință individualității să se exprime, sigur fiind că ea nu va sfărîma construcția gîndirii sociale" („Națiunea", 22 iulie 1946, *100*).

Dispus spre o democrație care să respecte individualitatea creatoare, G. Călinescu înțelege democrația ca o perfectă egalitate în drepturi și obligații față de societate. Deseori aduce în discuție motivul egalității între munca manuală și intelectuală. Patosul egalitarist a lui G.Călinescu merge atît de departe, încît îl vede transferat pînă și în împrejurări cu totul particulare: „Vorbind practic, comuna trebuie să ia asupră-și și înmormîntarea decentă, egală, gratuită și discretă a tuturor cetățenilor [...], scutind pe cei întristați de mizeria morală și materială, percepînd în mod obligatoriu de la toți un impozit corespunzător. [...] Nemaiexistînd nici o clasă și nici un privilegiu, nu va mai exista nici lamentabila procesiune a dricului sărac, incompatibilă cu democrația adevărată" („Națiunea", 9 februarie 1947, *Moarte inegală*).

Constatăm însă că G. Călinescu, credincios principiilor sale anterioare, prin tot ceea ce scrie militează nu numai pentru democrație, în sensul strict etimologic al cuvîntului, ci încearcă o perfecționare a acestuia printr-o ridicare a poporului.

Desigur, poporul trebuie să se conducă singur, dar pentru ca această conducere să fie într-adevăr eficientă, mulțimea însăși trebuie să devină mai conștientă de propriile-i interese, mai întreprinzătoare și combativă, mai deschisă spre viitor: „Problema la noi e îndoită: a răspîndi formele tehnice ale civilizației și a educa pe cetățeni să se folosească de ele. Democrația asta înseamnă: progres material și progres moral. Este la noi o spaimă de orice bun colectiv, de orice întreprindere măreață. Înapoierea noastră nu vine din aceea că nu avem mijloace de a crea marea civilizație, ci fiindcă nu o voim cu o obstinație caracteristică, cu o ură de progres și efort care trebuie vindecată. Orice am voi să facem, am putea. [...] Căci dacă am vedea măreț, am oferi o zi cele două brațe leneșe și, cu cele 30 milioane de brațe pe care le avem, am ridica o mie de piramide". [...]. Și, mai departe: „Curentul va fi scump? Cînd toată țara va fi electrificată, prin natura lucrurilor el va fi ieftin. Țara trebuie tehnicește civilizată, țara trebuie pusă la un moment decent al progresului. Dar mai trebuie și altceva: a se electrifica și mințile inerte. [...]" („Națiunea", 29 martie 1946, *Orizont închis*).

Într-un articol festiv, scris de ziua muncii în 1946, G. Călinescu găsește prilejul cel mai potrivit să facă elogiul acestei zile printr-o chemare la muncă: „Nu stăm bine economicește, asta e vădit. Inventarul vastei uzine a țării noastre e epuizat, produsele sînt puține. În chipul acesta nu mai merge. Nu așteptați minuni de la teoriile economice, de la criticile trîndavilor și de la comorile nevăzute. Puneți mîna pe sapă, pe ciocan

şi pe mistrie, săpaţi, ciocăniţi, ziditi şi făcînd toate acestea cîntaţi primăvăratic. Cîntecul întăreşte braţul, mîrîitul critic îl slăbeşte. Grîul nu creşte nesemănat şi zidurile nu se ridică singure în faţa mîinilor înfipte în şold. Unii zic că ne trebuie capital şi muncă, eu cred că trebuie muncă şi iar muncă" („Naţiunea", 2 mai 1946, *1 Mai 1946*) .

Prin 1946—1947, în anii grei de foamete şi tifos, cînd mai mult decît oricînd se trăia de azi pe mîine şi terciul era o binecuvîntare, G. Călinescu, nesfiindu-se să mărturisească propriu-i jind alimentar, proclama totuşi : „Ce monumente şi ce instituţii poate să aibă România dacă fiecare s-ar mulţumi să scoată din pămînt numai pentru o ceapă şi mămăligă pe zi? [...] Datoria noastră este de a îndemna poporul român la muncă. Spiritul acesta de ieremiadă din care iese văetare fie că se găseşte de mîncare, fie că nu se găseşte [...] e una din infirmităţile intelectualului nostru" („Naţiunea", 12 decembrie 1947, *Datoria noastră*).

Această sete de permanenţe, această nevoie de a depăşi clipa, G. Călinescu ţine să o împărtăşească întregul popor printr-o didactică subtilă. Prin multe altele, dar şi prin aceasta, el îşi apropie pe deplin denumirea de *profesor*. Mai tîrziu, în „Contemporanul", dar şi în acele vremi de viforos început, G. Călinescu vorbeşte cetăţenilor de la tribuna ziarelor. Îndrumă şi verifică, dojeneşte domol şi trimite fulgere, este prezent pretutindeni unde sună uneltele construcţiei. Cu o participare specifică numai celor mai generoase firi, prin modul în care înţelege menirea ziaristului, se dezvăluie ca un *profesor*. Ziarul este, după el, catedra care trebuie să dea directive cu valabilitate îndelungată, fără greş ; ziarul este piscul de pe care se scrutează în adîncurile sociale şi totodată nucleul care trebuie să capteze sugestiile şi doleanţele tuturor cititorilor, adică ale „studenţilor" care participă la această înaltă şcoală de viaţă. Improvizaţia, judecata fracturată de imperativul momentului este repudiată de G. Călinescu. El este în stare să vadă continuitatea şi trăinicia pînă şi în această activitate considerată prin excelenţă momentană.

„Unii înţeleg actualitatea ca prezent şi propun reportajul, reportarea adică a tot ce se petrece obiectiv în momentul care e în act [...].

«A trăi» «absolut azi» înseamnă a nu trăi deloc, a muri chiar în momentul naşterii. Cultura e un universal, o continuă racordare cu trecutul şi o punere de premise pentru viitor, nu e o clipă zbîrcită. Cultura se desfăşoară istoric şi e un tot viu, depăşind infinit îndărăt şi înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar ochiul ei se cade să vadă mereu totul. O revistă e actuală nu cînd fotografiază minutul, ci cînd ia poziţie faţă de trecut şi de viitor" („Lumea", 11 noiembrie 1945, *Actualitatea*).

„Ziaristul adevărat nu scrie articole, ci se scrie pe sine, adică se exprimă coherent de-a lungul zilelor, dezvoltînd un sistem de gîndire teoretică şi practică [...] Adevărata gazetă este *inactuală*, o adevărată carte în paragrafe diurne, de unde viabilitatea unor opere jurnalistice. Şi aşa trebuie să fie, deoarece ideea este un universal, şi un articol care nu-i valabil oricînd nu-i interesant nici zilnic" („Naţiunea", 22 iulie 1946, *100*).

Aşadar, atitudinea democratică a lui G. Călinescu nu este rezultatul unei educaţii cetăţeneşti rapide, cerută de schimbări obiective. Ataşamen-

tul pentru ideile democrate este organic, un element constitutiv al personalității sale, o coordonată care s-a dezvăluit de la începutul activității lui. Continuitatea activității sale în această direcție convinge că vocația democratică la G. Călinescu are rădăcini foarte vechi. E drept însă că abia după 1944 a cultivat sistematic și cu mare desfășurare de forțe pledoaria sa democratică. După această dată începe să se manifeste, sub influența partidului, ca o conștiință din ce în ce mai clară în mijlocul altora asemenea; începe să aibă sentimentul solidarității cu o mulțime conștientă și ea de această realitate; mizantropia însăși, născută dintr-o rănită iubire de oameni, devine mai tîrziu vigurosul optimism al celui ce s-a definit „Eram bărbatul care...".

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI ACTIVITĂȚII LUI ION VINEA

GH. SPRINȚEROIU

„Morții trebuiesc înviați din țărîna lor de aur. Uitarea lor ne acuză și e o jumătate de moarte pentru clasicismul național"[1]

TUDOR ARGHEZI

Aflată în fruntea direcției avangardiste românești, activitatea lui Ion Vinea a însemnat un adevărat destin de pionierat artistic, în cadrul literaturii interbelice. La 17 aprilie 1970 s-au împlinit 75 de ani de la nașterea scriitorului, prilej de a rememora critic unele aspecte mai puțin cunoscute ale operei sale.

Ion Vinea — pe numele său adevărat Ion Eugen Iovanache — a văzut lumina zilei în Giurgiu, la 17 aprilie 1895, în familia lui Alexandru și Olimpia Iovanache [2]. Arborele genealogic al familiei se pierde în negura anilor, în direcții încă nedeslușite pe deplin.

În 1924, răspunzînd unui atac din partea lui Alex. Hodoș, redactor la revista „Țara noastră" din Cluj, Ion Vinea menționa că „întreaga noastră descendență masculină este românească. Găsim, de pildă, într-însa un străunchi, hospodarul Iova, luînd parte activă la revoluția lui Tudor. Pe un alt străbun, Iovanache Nicolae, ca reprezentant (capuchehaie) pe lîngă Poartă. Despre unul pomenește Aricescu în « Acte și documente privitoare la revoluția lui Tudor Vladimirescu ». Despre celălalt, om de cultură europeană, scrie istoricul Buckewil, fost consul al Franței la Stambul..." [3].

Tatăl său, Alexandru Iovanache (fiul lui Ion și Ecaterina Iovanache), născut tot la Giurgiu, în 1864, se trage dintr-o familie de proprie-

[1] Tableta *Ion Vinea*, în „Gazeta literară", XIV, 5 (744), 2 februarie 1967, p. 1.

[2] Cf. Buletinul de naștere nr. 209 din registrul de născuți pe anul 1895 al primăriei Giurgiu sau Certificatul de naștere seria N. K. nr. 931452, aflate în posesia familiei.

[3] „Cuvîntul liber", seria II, I, 6, 1 martie 1924, p. 21.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 623–630, BUCUREȘTI, 1971

tari funciari din împrejurimea Drăgăneștilor [4]. După primii ani de școală, făcuți în orașul natal, potrivit însemnărilor lui Ion Vinea, Alexandru Iovanache este trimis la studii în Franța, de către un unchi al său, Careagdi, unde absolvă École Centrale. Deși om pregătit, nu va avea o ocupație precisă. Documentele aflate în posesia familiei scriitorului îl menționează cînd „comisioner", cînd „viticultor", cînd „fără ocupație" [5].

Mama sa, Olimpia Vlahopol (fiica lui Ion Emanoil Vlahopol și Efghenia Constantinidi), „de națiune elină și protecție otomană", s-a născut la 1 martie 1872 la Constantinopol [6].

Își face studiile la Constantinopol și Paris, după care se stabilește la Giurgiu, unde Alexandru Iovanache o cunoaște ca profesoară de elină la un pension. Se căsătorește la 6 octombrie 1894 și imediat după nașterea lui Ion se mută la București, str. Imprimeriei, nr. 53, în una din cele două case moștenite de la părinți. Alexandru Iovanache continuă viața de cafenea și club, dusă pînă atunci, întreruptă doar de chemarea sa la conacul din Drăgănești, unde mersul treburilor prevestea tot mai pronunțat ruinarea totală.

În anul 1905 se naște Nicolae, singurul frate al lui Ion Vinea, care va muri însă, numai după treisprezece ani, în urma unui accident de călărie, petrecut la Drăgănești.

Puternic lovit de moartea fratelui său, Ion Vinea îi face o descriere mișcătoare în romanul autobiografic inedit *Venin de mai* [7].

Situația materială tot mai precară și îmbolnăvirea gravă a lui Alexandru aduc familia Iovanache într-o situație grea. Energica Olimpia ia pe umerii ei toate problemele materiale. Deschide în capitală un pension, la care deține și funcția de profesoară de elină și latină. Singur venitul realizat de aceasta avea să acopere nevoile materiale ale familiei și să-l susțină pe Ion Vinea în primele sale încercări de editor de reviste. Poate și din această cauză relațiile de familie ale lui Ion cu mama sa sînt foarte strînse.

Instruirea aleasă și caracterul dîrz al Olimpiei au avut o puternică înrîurire asupra formării personalității intelectuale a scriitorului [8].

---

[4] Cf. Extractul nr. 1265 din registrul actelor de morți pe anul 1928 al primăriei municipiului București, aflat în posesia familiei.

[5] Cf. Extractul nr. 88 din registrul actelor de căsătoriți pe anul 1894 al orașului Giurgiu, Certificatul de alegător nr. 745/2 din anul 1926 și Extractul de deces nr. 1265.

[6] Cf. copia actului de naștere făcută în 1950 și Extractul nr. 88 din registrul actelor de căsătoriți pe anul 1894, aflate în posesia familiei scriitorului, unde se mai menționează : „Liberat de biserica Tatavla din Constantinopol în limba greacă și tradus în limba română de către consulatul român din Constantinopol".

[7] În roman fratele scriitorului apare cu numele Pierrot Mile.

[8] Gh. Sprințeroiu, *Ion Vinea — gînduri închinate mamei*, în „Tomis", III, 9, septembrie 1968, p. 20.

Amintirea mamei sale avea să-l urmărească pe scriitor pînă la adînci bătrînețe. Într-un jurnal inedit, aflat în posesia familiei, Ion Vinea nota : „Marți, 25 februarie 1955... În adîncul sufletului meu amintirea sfîșietoare a mamei mele — agonia ei lungă și dureroasă ; ea se agăța cu disperare de viață pentru a-mi face mie plăcere".

Și după un an, joi 9 august 1956 : „Mama devenise așa de slabă și fragilă, nu mai era decît o fetiță bătrînă. Își păstrase totuși toată inteligența, ironia și bunătatea. M-am plimbat la întîmplare ; m-am gîndit, m-am gîndit la ea ; îmi era așa dor de ea, că mă lamentam ca bietul nebun din Boris Godunov cu melodia sa. Și îmi spuneam : nu-s oare nebun și ridicol de plîng ca un orfelin de 61 de ani, gîndindu-mă la mama mea care nu mai este?." Un an mai tîrziu, poetul avea să-i dedice o poezie intitulată *De ziua ta*, semnalată revistei „Tomis" și publicată în același număr.

Ion Vinea își petrece copilăria la București și Drăgănești. În 1902 începe cursurile Institutului „Sf. Vineri" din capitală și are ca tovarășă de joacă și colegă pe Clara Haschil, viitoarea pianistă celebră, cu care locuia în aceeași curte și alături de care a studiat pianul. Această prietenie va dăinui și după stabilirea Clarei Haschil la Paris. Opt ani mai tîrziu, intră la Liceul „Sf. Sava", secția clasică. Certificatul de absolvire, obținut la 11 iulie 1914, atestă, așa cum se arată și în romanul amintit mai sus, că Ion Vinea nu a fost un elev eminent la învățătură, dar se remarca prin cumințenie și seriozitate. Totuși, în ciuda acestei evidente indiferențe a elevului Vinea pentru învățătură, în cei patru ani de liceu dovedește interes pentru literatura română, franceză și filozofie [9]. Obține însă rezultate foarte bune la muzică, înclinație care va fi cultivată intens mai tîrziu.

Studiile superioare le-a urmat mult mai tîrziu, la Iași. În 1924 obține licența în drept, cu „cinci bile roșii, fără teză" [10].

Face parte din baroul Ilfov, fără să fi profesat vreodată avocatura.

Încă din perioada anilor de liceu Ion Vinea se dedică lecturii, arătînd preferințe deosebite pentru poezia simbolistă franceză, în special a lui Albert Samain, care va lăsa o puternică amprentă asupra primelor sale încercări poetice.

În 1912, fiind încă elev, fundează împreună cu prietenul său Tristan Tzara — pe atunci S. Samyro — revista „Simbolul". Cele patru numere ale „Simbolului" au grupat în paginile lor, în afară de editori, pe: Ion Minulescu, Al. Macedonski, Adrian Maniu, Emil Isac, Claudia Milian, Iuliu Cezar Săvescu etc. „Simbolul" i-a prilejuit lui Ion Vinea — care semna I. Iovanaki — un debut răsunător, sub steaua lui A. Samain, cu poezia *Sonet* [11]. Admirația lui Ion Vinea pentru simbolistul francez, „poet de extaz pătrunzător, prietenul sufletelor supuse, valetudinare și rătăcite pe care le zguduie durerea și le tulbură o neliniște de nesupus" [12], va lăsa o puternică amprentă asupra poeziei sale, rămînînd tributar, din anumite puncte de vedere, pînă la sfîrșitul vieții „înflăcărărilor vagi,... emoției obscure a singurătății... și neastîmpărului orelor meditative".

Și, de atunci, aproape neîntrerupt, Ion Vinea a fost prezent în literatura și publicistica noastră, cu poezii și proză, lansînd manifeste literare, conducînd reviste sau participînd la ele, întotdeauna cu o notă personală, bine conturată. Paralel, el se afirmă și ca unul din cei mai de seamă ziariști ai noștri, cu un talent polemic strălucit, niciodată alunecat pe panta trivialității, dar deosebit de incisiv și de elegant.

În anul următor începe să colaboreze sistematic la „Noua revistă română", în care la 16 martie 1914 (nr. 15) va publica poezia *Părăsire*, semnînd pentru prima dată cu pseudonimul Ion Vinea [13], adaptare după numele bunicii din partea tatălui, de origine franceză — Chauvignac. Închinată prietenului său Marcel Iancu, *Părăsire* dă glas unui frenetic vitalism juvenil, însetat de orizonturile largi ale căutării. Poetul simte

---

[9] Cf. Certificatul de absolvire nr 382, aflat în posesia familiei.

[10] Cf. Diploma de licență în drept nr. 41, aflată în posesia familiei.

[11] „Simbolul", 2, 15 noiembrie 1912, p. 24.

[12] I. V., *A. Samain*, în „Cronica", I, 7, 29 martie 1915, p. 125—126.

[13] Pînă la acea dată, scriitorul mai semnase cu pseudonimul Vinea, dar Eugen Vinea, în „Facla", IV, 45, 18 noiembrie 1913, p. 2 ș.u.

chemarea de a se desprinde de „farurile stinse pe brațele de diguri, înfrînte de așteptare prin veac...” și de „portul ce doarme la capăt de destin”, pentru a porni spre noi orizonturi, spre „țărmuri nouă”, pe care să le atingă victorios, „biruind întinsul”. Deși în plină ascensiune a simbolismului, Ion Vinea se desprinde repede de influența acestuia, într-o manieră care anunță încă de pe acum existența unui spirit neliniștit, aflat într-o continuă căutare a noului.

Tot în anii 1913—1914 Ion Vinea colaborează la „Seara”, „Rampa”, „Facla”, unde, alături de poezie, publică primele încercări în proză, scurte schițe, care lasă să se întrevadă, încă de pe acum, talentatul nuvelist și romancier de mai tîrziu.

După căutările inerente debutului, Ion Vinea își găsește timbrul personal în „Cronica” lui Tudor Arghezi și Gala Galaction, la care a colaborat în anii 1915—1916 cu proză și poezie și ale cărei pagini i-au prilejuit transformarea radicală a expresiei sale poetice.

În 1915, în atmosfera febrilă a pregătirilor de intrare a României în război, apare revista „Chemarea”, fundată de aceiași Ion Vinea și Tristan Tzara, care însă avea să-și înceteze existența după numai două numere [14].

Intrarea țării noastre în angrenajul primului război mondial este inevitabilă. În timp ce bunul său prieten Tristan Tzara pleacă în străinătate, unde găsește, la Zürich, terenul prielnic noilor sale idei, Ion Vinea, mai puțin aventurier și, fără îndoială, mai atașat de pămîntul natal, rămîne în țară.

În 1916 este mobilizat la Regimentul 3 artilerie grea, cu care ajunge la Iași, unde își continuă activitatea literară și, mai ales, gazetărească pînă în 1919, cînd, lăsat la vatră, se întoarce în capitală și începe pregătirile pentru fundarea „Contimporanului”.

La Iași, după ce timp de un an este redactor la „Omul liber”, Ion Vinea preia direcția „Deșteptării politice și sociale”, care, după numai două numere (iunie 1917), își schimbă numele în „Chemarea” — săptămînal politic, social, literar și artistic. Cu un colectiv redacțional cu vederi înaintate și colaborări de prestigiu — N. D. Cocea, Gala Galaction, Emil Isac, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Ion Marin Sadoveanu, I. Ludo etc.—, Ion Vinea face din „Chemarea” un ziar militant pentru interesele poporului, ceea ce avea să-i atragă împotriva sa persecuția fățișă a autorităților. Ion Vinea și-a asumat riscul duelului cu autoritățile, scriind tăioase articole de atitudine, în ciuda atentatelor care vizau persoana sa fizică: „Bătălie în cea mai strictă accepțiune a cuvîntului — își amintește mai tîrziu Ion Vinea. N-am fost oare culeși mai mult morți decît vii, Ion Marin Sadoveanu și cu mine, în 1922, din încăierările nocturne și diurne cu « huliganii », pe caldarîmurile Iașilor?” [15].

Persecutată continuu de cenzură și suspendată de mai multe ori, „Chemarea” continuă să apară fără a se abate de la linia sa pronunțat

---

[14] 4 și 11 octombrie 1915.

[15] Constandina Brezu, *Ion Vinea — fișier*, în „Luceafărul”, IX, 42 (233), 15 octombrie 1966, p. 7.

democratică și umanistă, de fiecare dată însă sub un alt nume : „Facla", „Torța", „Clopotul".

Întors în capitală, Ion Vinea lucrează pînă în anul 1922 ca redactor la „Adevărul", colaborînd concomitent la „Cuvîntul liber", „Umanitatea", „Gîndirea", „Cugetul românesc", „Clopotul" „Facla", „Facla literară" etc.

La 3 iunie 1922, Ion Vinea fundează revista avangardistă „Contimporanul", care va grupa în jurul ei colaboratori români și străini cu renume în viața literară a vremii, ca : Tudor Arghezi, N. D. Cocea, Ion Barbu, Camil Petrescu, Paul Eluard, Louis Aragon și alții.

Ion Vinea, în a cărui formație gazetărească se vede tot mai mult rezultatul fructuoasei colaborări cu N. D. Cocea la „Falca" și „Chemarea", dă „Contimporanului" o orientare politică de stînga, evidentă. Treptat, revista se transformă într-o tribună a ideilor novatoare în artă, devenind, „fără îndoială, o revistă de avangardă, în sensul real al cuvîntului" [16].

Într-o vreme cînd revistele își încetau apariția după numai cîteva numere, ca , de exemplu, „Insula" simboliștilor, care a apărut de trei ori, „Contimporanul" continuă să apară pînă în noiembrie 1931, bucurîndu-se de o deosebită priză la public.

La apariția primelor numere din „Contimporanul" se credea că ecoul „Chemării" nu s-a stins. Însă, odată cu apariția Manifestului activist către tinerime (nr. 46, mai 1924), revista se transformă în organ declarat al constructivismului român, dedicîndu-se în întregime artei și literaturii acestei școli, făcînd cu publicațiile asemănătoare de peste hotare „schimb de directive și de inspirații, care să ducă la descoperirea finală a căutatului stil al epocii și al planetei unite" [17]. În această încercare, Ion Vinea este călăuzit de părerea greșită că „literatura e ceva care, ca și civilizația, se adoptă, se imită". Tot atunci însă recunoaște că „avem și studiile noastre, clasicii noștri, de a căror universalitate nu ne-am permis să ne îndoim".

Cu toate acestea, majoritatea articolelor de critică literară pe care Vinea le publică în reviste sînt dedicate unor opere literare de valoare, diametral opuse esteticii constructiviste (T. Arghezi, N. D. Cocea, Ion Călugăru și alții), parte din ele apărute chiar în „Contimporanul". Ba, mai mult, colaborările lui Arghezi, Mihail Sebastian, precum și numerele omagiale închinate lui Brâncuși și G. Enescu dovedesc că, în ciuda zgomotoaselor sale manifeste, I. Vinea s-a ferit să dea „Contimporanului" o linie exclusiv constructivistă.

Paralel cu activitatea de la „Contimporanul", Ion Vinea lucrează și colaborează la numeroase alte publicații. Între anii 1924—1926 este primredactor la „Facla", în 1925 preia această funcție și la „Luptătorul", iar un an mai tîrziu, pe cea de redactor parlamentar și politic al ziarului „Adevărul". În 1927 este redactor la „Dreptatea" și „Cuvîntul", iar în anul următor îl găsim membru independent în parlament. În toți acești ani Ion Vinea a colaborat, pe rînd, cu proză și poezie, la „Mișcarea lite-

[16] Camil Petrescu, *Contimporanul*, în „Cetatea literară", I, 2, 15 ianuarie 1926, p 15.

[17] I. Vinea, *Promisiuni*, în „Contimporanul", III, 50—51, 30 noiembrie 30 decembrie 1924, p. 2—3.

rară", „Cetatea literară", „Punct", „Universul literar", „Sinteza"' „Unu" etc.

Deși greutățile muncii de gazetar erau evidente, Ion Vinea continuă această triplă afirmare, de poet, prozator și gazetar, consemnînd în 1926 : „Poți fi orice și totodată și scriitor dacă după o zi de muncă silnică mai păstrezi energia să începi în celălalt sens" [18].

În 1925 Ion Vinea își face debutul editorial cu volumul de schițe *Descîntecul și Flori de lampă*. Apariția, în 1930, a unui nou volum de proză, *Paradisul suspinelor*, lasă să se întrevadă posibilitatea grupării, în parte, într-o plachetă a creației sale poetice risipite în paginile numeroaselor reviste la care a colaborat, cît și a publicării proiectatului roman *Lunatecii*. Repetatele insistențe în acest sens ale prietenilor („publică romanul, Vinea, să cadă-n... toți imbecilii Țării Românești", cum îl îndemna cu știuta-i înflăcărare N. D. Cocea) [19] se lovesc însă de autoexigența scriitorului și de indiferența gazetarului Vinea.

La sfîrșitul lui ianuarie 1930, dedicîndu-se literaturii, N. D. Cocea îi cedează lui Ion Vinea titlul „Faclei" [20].

În anii grei care au precedat cel de-al doilea război mondial, Ion Vinea duce „Facla" pe linia bunelor tradiții imprimate de fondator. Articolele de atitudine și pamfletele sale tot mai tăioase, îndreptate împotriva racilelor sociale, a politicianismului burghez și fascismului, îi atrag ura autorităților și a bandelor legionare, care devastează în mai multe rînduri redacția „Faclei".

Suspendarea „Faclei" în 1940 de către legionari a pus capăt unei activități deosebit de luminoase, închinată intereselor poporului, în ciuda persecuțiilor și lipsurilor materiale pe care Ion Vinea le-a îndurat.

Din perioada anilor premergători războiului, mai remarcăm colaborarea lui Ion Vinea la revista „Reporter".

În 1941, prin ordinul M. St. M. nr. 7229, eșalonul 2, Ion Vinea este mobilizat să lucreze la „Evenimentul" [21]. Încă de la început pe Ion Vinea îl preocupă primenirea colectivului redacțional, care, la preluarea conducerii redacției, era format din gazetari în majoritate aserviți fascismului. Același lucru îl încearcă și la „Curentul", între anii 1940—1944, unde completează redacția și colaborările cu personalități democratice. În ciuda cenzurii, în anii războiului, Ion Vinea reușește să strecoare în paginile ziarelor conduse de el articole prin care combate normativul impus de regim, propagă în mod abil ideea că Germania va pierde războ-

---

[18] I. V., *Jurnalist și romancier*, în „Contimporanul", V, 70, noiembrie 1926, p. 9.

[19] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, E.P.L., 1967, p. 257.

[20] Cf. scrisoarea lui N. D. Cocea adresată lui Ion Vinea, depusă la Muzeul literaturii române de soția scriitorului, Elena Vinea :

„Dragă Vinea,

Ca răspuns la telegrama ta, îți confirm că îți cedez definitiv, fără să-mi rezerv nici un drept, titlul ziarului « Facla », pe care îl am înscris la Tribunalul Ilfov, pe numele meu. Tu vei face demersurile necesare la tribunal, pentru înscrierea pe numele tău.

Cu drag și prietenie,
N. D. Cocea

26/I, 1930 Sighișoara".

[21] Document aflat în posesia familiei.

iul și face elogiul Națiunilor Unite. Din această cauză, după un prim avertisment dat de cenzură, Ion Vinea este judecat de Consiliul de magistrați al acesteia. În noiembrie 1941 este chemat la cenzură, unde i se aduce la cunoștință protestul drastic al Berlinului, datorat unor articole care afectau interesele Germaniei.

Încercările sale repetate de a-și da demisia de la conducerea „Evenimentului" au rămas fără rezultat. Răspunsul instituției, dat prin Biroul M.O.N.T., nr. 10872 din 18.05.1943, semnat de lt.-col. C. Băluță [22], explică, măcar în parte, cauzele care l-au ținut în continuare pe Ion Vinea la acest ziar :

„În conformitate cu dispozițiunile Decretului Lege nr. 273/1943, publicat în Monitoriul Oficial nr. 100 din 1 mai 1943, avînd în vedere și dispozițiunile M(inisterului) Prop(agandei) Naționale, comunicate cu adresa nr. 355/943, vă aducem la cunoștință cele ce urmează :

— Cu începere de la 1 mai 1943, dv. sunteți considerat ca militarizat, fiind mobilizat pentru lucru pe anul 1943—1944.

— Ca atare, conform dispozițiunilor articolului 3 din Decretul Lege nr. 335 din 1 februarie 1941, sunteți pus sub regim de control, disciplină și jurisdicțiune militară.

— În consecință, sunteți obligat a respecta orarul de lucru al Întreprinderii noastre, depunînd un surplus de muncă în cadrul efortului de război.

— Dv. nu puteți părăsi serviciul fără aprobarea Comandamentului Militar al Capitalei.

— În caz de părăsirea serviciului fără aprobare, veți fi urmărit și redus la serviciu prin organele militare, cari, atunci cînd va fi cazul, vor încheea și actele de trimitere în judecată".

Într-o astfel de situație, la aprecierea ziaristului Ion Vinea trebuie să se țină seama, în primul rînd, de ceea ce el a reușit să facă peste consemn.

Drept recunoștință a locului de prim rang pe care l-a ocupat ani în șir în presa democratică, în 1938 Ion Vinea este ales președinte al Uniunii ziariștilor profesioniști și reales, an după an, pînă la sfîrșitul războiului.

Așa cum dovedesc sumarele însemnări autobiografice, aflate în posesia familiei, Ion Vinea desfășoară de la conducerea Uniunii ziariștilor profesioniști o activitate cu vădite țeluri democratice. Desconsiderînd rigorile vremii și asumîndu-și riscuri evidente, el folosește fondurile uniunii pentru ajutorarea ziariștilor de stînga, persecutați de autorități, în special a celor internați în lagăre.

Semnificative sînt și eforturile sale, încununate cu succes, pentru scoaterea Comisiei permiselor de sub jurisdicția singuranței, năzuință unanimă a presei democrate.

După colaborări sporadice, între anii 1944—1946, la ziarele „Adevărul" și „Victoria", Ion Vinea se retrage din gazetărie.

În perioada care a urmat, Ion Vinea desfășoară o laborioasă muncă de traducător, dînd tălmăciri dintre cele mai izbutite din Shakespeare și E.A. Poe.

---

[22] Document aflat în posesia familiei.

Tot acum începe să-și revadă o parte din scrierile pe care, cu obișnuita-i exigență, le considera prea contradictorii și disparate pentru a putea fi publicate în volum.

După o lungă absență, la sfîrșitul celui de-al șaselea deceniu, Ion Vinea începe să participe din nou la viața gazetărească. După articolele de critică literară din revista „Teatru și muzică", urmează cinci ani (1960—1964) de colaborare permanentă la ziarul „Glasul patriei", în ale cărui pagini e prezent, pînă în ultimele zile ale vieții, cu reportaje de o înaltă valoare literară, portrete de scriitori și foiletoane pentru românii de peste hotare.

În ultimii ani publică poezii și fragmente de roman în „Gazeta literară", „Steaua", „Viața românească", „Luceafărul", „Orizont" etc., iar în vara anului 1965 apare, ca un cîntec de lebădă, volumul de poezii *Ora fîntînilor*.

La 6 iulie 1964 moartea l-a răpit pe Ion Vinea vieții noi, clocotitoare, căreia îi închinase lira și pana de evocator al umbrelor trecutului.

Viața lui Ion Vinea a fost o luptă continuă pentru înnoirea literaturii și progresului social, care a lăsat în urmă înfăptuiri temeinice, materializate în minunate versuri și tălmăciri din clasici, în pagini de roman și nuvele, în pamflete încinse de pasiune.

„*RÉPERTOIRE*", MEDITAȚIE ASUPRA ARTEI ROMANULUI

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

După febra străbaterii romanelor lui Victor Hugo, cu sentimentul unei fericite redescoperiri, Michel Butor este convins, o dată mai mult, că lărgirea cunoștințelor, sensibilizarea și rafinarea gustului modern impun recitirea scriitorilor din trecut pentru a li se restabili transparența și actualitatea pierdută. „Nu poate fi îngăduit — scrie el — să mai rămînă neviolat coșciugul acesta, cu atît de vătămătoare consecințe cîtă vreme se păstrează pecetluit. Nu mai este îngăduit ca aceste pagini împietrite de vreme să nu fie răsfoite, ca acest cadavru să nu fie jupuit, sfîrtecat, ca apoi scheletul să nu fie reconstituit metodic, bucată cu bucată, pentru ca, prin propriul său suflu care-l străbate înviorător, să nu fie reînviat, profanîndu-l pios". Iată ce spune Michel Butor ca un gest de eliberare din limitele prejudecății omului modern, crescut în cultul marilor opere, pe care le înconjură însă cu solemn respect și răceală.

„Clasic", scrie el cînd are în vedere autoritatea lui Racine, este calificativul „cel mai înșelător", sursă a numeroase și grave neînțelegeri. În *Racine et les Dieux* „profanarea pioasă" propusă în eseul *Victor Hugo romancier* se traduce cu îndemnul la „o lectură modernă". Ceea ce presupune „l'aborder à neuf". Cu alte cuvinte, a-l trata ca și cum ar fi descoperit pentru prima dată, a-i dezvălui, precizează Butor, universalitatea artistică dincolo de „decorul prăfuit al scenelor noastre" și de superstiția interpretărilor „fals declamatorii", prilejuite de „ceremonii comemorative", comparabile cu simplificatoare „reconstituiri arheologice". Ca să se descopere strălucirea lui Racine trebuie să se procedeze ca în cazul vechilor tablouri cărora, prin înlăturarea impurităților, depuse în straturi opace, li se dă la iveală prospețimea, strălucirea, îndrăzneala și uneori chiar o altă față, „în toată splendoarea ei".

„Apropiați-vă cu o curiozitate nealterată de idei preconcepute de opera lui Jules Verne", recomandă Butor, fascinat de „creatorul de mituri", pe a cărui inventivitate se sprijină, după opinia lui, aproape întreaga literatură fantastică modernă.

„Recitiți *La Princesse de Clèves*", se înfierbîntă criticul în demonstrațiile sale pe plan estetic, contrariat de disprețul lui Gide. „Veți fi sur-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 631–646, BUCUREȘTI, 1971

prinși". Michel Butor se gîndește la surpriza de a descoperi într-un roman privit ca mijloc de comodă justificare a oricărui stil „limpede și glacial", după schema tipică : „iată un adevărat roman franțuzesc în tradiția doamnei de La Fayette", fiorul vieții : „E o carte fierbinte, o carte destul de dificilă la lectură, mai cu seamă în pasajele privind relațiile de la curtea lui Henric al II-lea, relații ce nu pot fi ocolite dacă dorim să înțelegem faptele istorisite, să le surprindem toate rezonanțele, întreaga lor bogăție ; departe de a fi un pastel în culori șterse, ne aflăm în fața unei opere de o structură interioară ieșită din comun".

„Cu atît mai mult îmi face plăcere să vorbesc despre Balzac", își anunță tenace Butor refuzul de a contribui la triumful platitudinii care frînează descoperirea dimensiunilor reale ale autorului *Comediei umane*, „cu cît se abuzează de numele său pentru a intimida orice intenție de a schimba ori înnoi romanul contemporan". Și, cu toate că pare a gusta cu vervă malițioasă neprevăzutul răsturnărilor generatoare de idei dinamice, din eseul *Balzac et la réalité*, criticul urmărește de fapt, printr-un montaj organic conceput, să demonstreze cît se greșește cînd romanului modern — creațiilor valoroase ale genului din secolul XX — i se opune „simplist" romanul balzacian. „Un joc de copii" — la atît reduce el greutatea de a demonstra pe de o parte că romanul socotit în zilele noastre balzacian nu are decît o infimă tangență cu opera romancierului, iar pe de alta că în ultimii cincizeci de ani (eseul a fost scris în 1959) singurii urmași adevărați ai „marelui om" rămîn Proust și Faulkner.

Am transcris cîteva fragmente, nu lipsite de semnificație, ca luare de poziție, cuprinse în eseurile din volumele *Répertoire*. În multe dintre ele este concentrată fervoarea căutării unui limbaj neconformist care să tindă a preface în organisme vii capodoperele trecutului, sufocate de propriul lor prestigiu. Intenția lui Michel Butor este a le demistifica. A le elibera din masa amorfă a virtuozității depline, respectabilă, dar lipsită de orice vibrații, în care le-au încorporat „critica tradiționalistă" și „scrupulul didactic".

Din fraze construite pe aceeași idee, reluată constant ori de cîte ori reflectează mai îndelung asupra unui „clasic", reiese că vocația răsturnărilor, intoleranța lui față de comoditatea aferată a nontalentelor critice își au rădăcinile, în bună măsură, în experiența de profesor de liceu. Pentru el, modul de predare a literaturii prin respectarea întocmai a programelor didactice devine inevitabilul argument al înstrăinării elevilor de marea literatură. Deci și primul pas spre falsificarea ei.

Dacă am găsi, ca din întîmplare, într-unul din textele cuprinse în *Répertoire* o frază ca aceasta : „ ... Iau martori pe toți profesorii că este suficient a comenta fără restricții elevilor, chiar și francezi, tragediile *Iphigénie* sau *Athalie*, ca să se descopere covîrșitorul număr de cuvinte, nume ori întorsături de frază care se cer a fi comentate pentru ca versurile să nu pară doar variațiuni pe aceeași temă, lipsite de complicații, fără îndoială, dar și îndobitocitoare ...", am putea să o considerăm ca o iritare de moment. Dar Butor combate „concepția școlară", bineînțeles cu aceeași vehemență verbală, și cînd comentează reacția față de valoarea teoretică a prefeței scrise de Balzac în 1842. Iar în legătură cu sistemul static, cu lipsa de inventivitate de care au dat dovadă interpreții romanului Doamnei de La Fayette apelează la alți termeni ca să-și exprime nesa-

tisfacția de intelectual, multă vreme derutat: „Mi-aduc aminte cît de uimit am fost acum doi ani, cînd a trebuit să citesc această carte ca să le vorbesc elevilor despre ea; nu o mai deschisesem din epoca liceului; de atunci mi-am păstrat impresiile și nu am putut uita platitudinile care mi se debitau într-una". Repetată, după cum se vede, cu atîta obstinație, ideea capătă amplitudine și ceea ce pe o pagină are aerul unei simple cugetări apare în volum ca mod acut de gîndire.

O altă convingere a lui Michel Butor este că marii scriitori rămîn necunoscuți, iar motivul trebuie căutat în excese. Ei sînt studiați în școli. Peste tot se face abuz de numele lor. Critici „inabili" îi ridică pe cele mai înalte culmi, fără respectul adevărului artistic, într-un limbaj exterior și inadecvat individualității fiecăruia. Se creează astfel impresia nu numai că s-a scris prea mult, dar că în tot ce s-a scris există atîtea coincidențe, atîtea asemănări, încît n-ar mai fi nimic de adăugat. Michel Butor este surprins că în anumite privințe nici chiar cei care au știut să profite de pe urma contactului cu o operă nu pot întotdeauna să se exprime despre ea de la nivelul pe care însăși valoarea acesteia îl reclamă. Prefața lui André Gide, scrisă la bîtrînețe, pentru antologia de poezie franceză, pe care tot el a întocmit-o, cît și studiul lui J.P. Sartre, „strălucită suită de nonsensuri", sînt semnalate de Butor în eseul *Les Paradis artificiels* ca o demonstrație în favoarea convingerii că, în ciuda „importanței istorice" și a „puterii de subjugare", chiar o operă ca a lui Baudelaire rămîne în ultimă instanță învăluită în mister. Și totuși, primul paragraf din *Racine et les Dieux* cuprinde justificarea cutezanțelor gîndirii sale critice: evoluția propriilor noastre cunoștințe privind o epocă anume; faptul că astăzi sîntem în stare a ne situa în istorie altfel decît o puteam face cu cincizeci de ani în urmă; imensele progrese realizate prin știință și prin aplicările pe care acestea le găsesc în critica literară. Sînt incontestabile trepte spre „lectura modernă" rîvnită de Butor și spre distanțarea eficace de obosita relativitate a interpretărilor de odinioară, acuzată de el.

Dar metoda critică a lui Michel Butor, ca și aceea a lui Jean Pierre Richard, mai presupune și scrupulul confruntării totale cu o operă. Cu atît mai necesară, semnalează biograful său Georges Raillard, această metodă, cu cît Butor acordă în mod deosebit importanță seriilor într-o operă și variantelor în interiorul seriei. Reținem din eseul *Le Point suprême de l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne* desfășurarea panoramică de perspectivă posibilă prin „inventarierea complexă a tuturor temelor" dintr-o operă atît de vastă și inegală, asupra cărora Jules Verne revine mereu. Dar, dincolo de îndemnurile străbătute de aceeași încredere în eficacitatea „lecturii totale", distribuită după un plan ispititor, dar totodată sever în diferite eseuri, atît despre „clasici", cît și despre „moderni", întîrziem mai mult asupra ideilor primei părți din *Balzac et la réalité*, ca asupra unui manifest definitor.

Primul gînd al lui Butor este de a-l scoate pe Balzac din izolarea în care a fost împins de „o propagandă" greșit înțeleasă. De a arăta cît de dăunătoare poate deveni dacă și spiritele „avansate" pot fi convertite la o acțiune „antibalzaciană". Cauza este imaginea „ridicol de nesatisfăcătoare" despre romancier, efect firesc al reducerii vastei opere la două, trei cărți, dintre cele mai cunoscute, ca *Eugénie Grandet* sau *Le Curé de Tours*.

Urmează o veritabilă lecție de lectură. Avem ocazia să întîlnim și altele în eseurile despre Cervantes, Hugo, Joyce, Ezra Pound, dar nu atît de argumentat susținute. În cazul lui Balzac, reținem formula adoptată de Butor, pentru a fi cît mai convingător : dialogul cu posibilul cititor, fie dînd verdicte, ostil din principiu, fie indiferent, adoptînd poziția de minimă rezistență : „ — O, dar e firesc a nu-l fi citit în întregime". „ — Cum, vorbiți despre Balzac, aveți și teorii gata făcute despre el"?, răspunde contrariat criticul cititorului comod care din *Comedia umană*, acest mare roman neterminat, n-a parcurs nici scrierile din tinerețe, nici *Les Contes drôlatiques*, nici teatrul. Se poate vorbi despre Baudelaire pe marginea a cinci sau șase poeme? „Hélas — cela arrive !" constată Butor. Comparînd *Comedia umană* cu biserica Madeleine a lui Vezéley, Butor răspunde de astă dată celor care-l definesc pe Balzac „mare scriitor", dar „inegal" : a-i imortaliza opera, dar a-i minimaliza elementele constitutive este ca și cum privirile cuiva ar aluneca pe coloanele și zidurile monumentului arhitectonic și, în loc de a-i admira măreția, ar descompune totul în pietre inegale, lipsite de interes.

Lecției de lectură Michel Butor îi adaugă demonstrația instabilității critice, a lipsei de fermitate în privința criticilor estetice. Ultima sută de ani de istorie literară nu a reușit să pună de acord liniile de demarcație între ceea ce este valoros și mai puțin valoros în *Comedia umană*, încît una este preferința lui Paul Bourget, alta a lui Marcel Proust, a lui Baudelaire sau a lui Albert Beguin.

În sfîrșit, luăm cunoștință de cei doi piloni de susținere ai teoriei lui Butor că o operă nu poate fi apreciată în adevăratul înțeles al cuvîntului decît atunci cînd este cunoscută în totalitatea ei :

a) Opera lui Balzac este „o extraordinară mină de învățăminte", bogată și plină de îndrăzneli nebănuite, cînd este „surprinsă în mișcarea ei generală". Citită arbitrar, pe fragmente, ea servește „ușor" oricui ar încerca să scoată la lumină „prin ce se opune literaturii actuale, ce este în ea legat de o dată anume sau chiar ce este depășit".

b) Numai privită în ansamblul ei *Comedia umană* devine o operă „revoluționară". Căci secolul al XIX-lea a exploatat sistematic unele laturi înnoitoare ; altele și-au găsit ecou în cele mai originale romane ale secolului XX. Probe certe pentru Michel Butor ca să pledeze pentru ideea că fecunditatea acestei opere e departe de a fi epuizată. Idee pe care o susține în cu totul alt context, răspunzînd întrebărilor revistei „Tel Quel", în 1962, comentînd prestigiul artei în genere, pictură, muzică, literatură : „[...] marile opere ascund infinite bogății".

Nu Butor are meritul a fi descoperit această inepuizabilă rezervă de noutate. Marcel Sauvage povestește că Proust, cu puțin înainte de moarte, se amuza punîndu-și în încurcătură vizitatorii pentru că le cerea să recunoască autorul cîtorva imagini poetice, transcrise de el pe o foaie de hîrtie, fără alte amănunte edificatoare. Păreau ale unor poeți „de la dernière heure". Surpriza tuturor și plăcerea lui Proust a fost tocmai această victorie a lui Hugo, după aproape un secol de contestări mai mult sau mai puțin subiective. În 1950, François Mauriac făcea elogiul actualității și al fecundității lui Balzac, recunoscîndu-i dinamismul creator prin ceea ce opera sa depășește literatura balzaciană în sensul ei tradițional. Mauriac propune ca subiect de teză pentru viitorii cercetători descoperirea acelor

trăsături existente în *Comedia umană* ignorate atît în vremea lui Balzac, dar și mai tîrziu, fiind provocat întru cîtva și de faptul de a fi detectat aici contururile unui domeniu în care autorul lui Swann părea de neînlocuit.

Iată exemple îndeajuns de grăitoare pentru a arăta că procesul a fost lent și de durată. El s-a precipitat și a luat forme organizate abia după 1950. Detaliile analizelor din *Répertoire* aduc o viziune personală curentului în plină ascensiune, pornit să demonstreze valoarea de univers deschis a capodoperelor trecutului. În limbajul critic al ultimilor ani, a intrat cu un fond de substanțialitate formula „noul Stendhal", „noul Balzac". Aragon a făcut o interesantă experiență provocînd ancheta asupra realismului lui Stendhal. Béatrix Beck, Gilbert Sigaux, J. Louis Bory, Michel Butor, Claude Mauriac, semnatarii unui volum de eseuri construit pe ideea raporturilor posibile între Balzac și „noul roman", apărut în 1960, ajung la concluzia că „Balzac reste à lire". Cariera lui adevărată abia acum începe, crede Claude Mauriac, însuflețit de acest solid creator al secolului al XIX-lea. Mai ales de realismul său, considerîndu-l „cea mai fecundă noțiune balzaciană", deși subiectul a fost multă vreme socotit ca perimat. Nu putem pierde din vedere distanța pusă de Nathalie Sarraute între „realitatea care se oferă astăzi eforturilor noastre", după cum scrie ea, mult mai complexă decît „realitatea din vremea lui Balzac".

Experiența ultimului deceniu a arătat că marii scriitori, așa cum se dezvăluie în urma lecturilor eliberate de prejudecăți, sînt mai valoroși pentru cei care urmăresc reînviorarea romanului decît textele consacrate „noului roman" cu pretenția de a-i da reguli și rețete. Fără a ajunge însă la exagerarea de a nega contribuția unor cărți ca *L'Ère du soupçon*, *L'Allittérature contemporaine*, *Répertoire*, prețioase tocmai prin comunicarea experienței personale a autorilor, în ipostaza lor de romancieri, mai mult decît de teoreticieni.

Parcurgîndu-i eseurile, constatăm voluptatea lui Michel Butor de a descoperi replica modernă, elocventă și exactă, a operelor clasice, magistral stăpînite pînă la amănunt. De aceea este și atît de precis, știind cum să aleagă mai bine unghiul de observație, renunțînd de la început la descripții parazitare. Dar Butor este și stimulator totdeodată, exercitînd o reală putere de seducție prin conlucrarea cu cititorul. Fără a-i cere să renunțe la părerile proprii, el deschide cititorului nebănuite perspective, solicitîndu-l la o confruntare directă cu pagina, fără alt protocol decît acela al permanentei apetiții pentru idee. Procedeul său se bazează pe judecarea tehnicii artistice ca mijloc de exprimare a fondului uman al unei opere. În legătură cu Balzac, de exemplu, își propune să urmărească în ce măsură este, pe de o parte, voit și sistematic novator, iar pe de alta, conștient de originalitatea sa ca romancier. Vrea să se convingă dacă sesizează „caracterul deschis al invenției sale tehnice". Îl vedem deci pe Michel Butor dispus să descopere elementele necesare pentru a-l smulge pe Balzac din sfera academismului, în care falșii lui discipoli nu contenesc să-l înfunde.

Odată fixate asemenea obiective, cel dintîi personaj asupra căruia se oprește este d'Arthez din *Illusions perdues*. În contextul general al *Comediei umane* rolul său este destul de șters. Dar îl preferă pentru termenii exacți cu care stabilește trăsăturile esențiale ale romanului balza-

cian și relațiile cu romanul lui Walter Scott, fiindcă Butor consideră că d'Arthez rostește o adevărată „proclamație" în favoarea „noului roman" atunci cînd anulează, rînd cu rînd, manuscrisul romanului istoric al lui Lucien de Rubempré. În această „proclamație" se află ceea ce el numește „principiul variației și al explorării sistematice a formei". Dar, pentru Butor, victoria deplină a lui Balzac asupra predecesorului său constă în practica „revenirii personajelor", expusă în prefața din 1842. Din punct de vedere tehnic avantajul e „considerabil". Se pune aici în discuție un principiu de economie prin crearea unei „elipse romanești" mulțumită căreia o povestire, excesiv de lungă în alte condiții, poate fi prescurtată, păstrîndu-și nealterată esența. Pe Butor îl cucerește în mod deosebit faptul că însăși „natura travaliului romanesc" ajunge să fie „transformată fundamental". Cărțile se leagă între ele, personajele de asemenea. Personajele nu dispar o dată cu ultima pagină a romanului, ci fac legătura cu alte romane, în care se află destule amănunte complementare pentru ca un portret să se închege unitar abia după acest circuit puțin obișnuit, caracterizat prin lipsa oricărei ordini cronologice. Este evident că d'Arthez îl exprima pe Balzac atunci cînd îl îndemna pe ambițiosul său prieten provincial să-și gîndească opera în așa fel încît cititorul să o poată aborda de ori unde ar dori.

Ajungînd să compare *Comedia umană* cu romanul-fluviu mereu citat pentru inventivitatea tehnicii, *În căutarea timpului pierdut*, ale cărui părți urmează măcar exterior ordinea unui calendar și ale cărui personaje își continuă într-un volum viața de acolo de unde a fost întreruptă în altul precedent, Michel Butor nu șovăie să se entuziasmeze de îndrăznelile tehnicii balzaciene. În raport de ea găsește soluția legăturilor dintre roman și realitate, explicînd constituirea metodică a ficțiunii în interiorul unui studiu al realității. „Amatorilor de teorie a romanului" le recomandă ca depozit de exemple și probleme aproape neexploatate științele imaginare sau socotite astăzi false, fizionomia lui Lavater, fenomenologia lui Gall, filozofia lui Swedenborg, pentru că ele reflectă particularități ale universului balzacian și contribuie la elucidarea relațiilor acestuia cu realul. În același scop dezvăluie semnificația artistică a personajelor, a grupurilor de personaje și înregistrează apariția universului fantastic din *Scènes de la vie politique* ori din *Scènes de la vie parisienne* ca definitorie pentru metoda romancierului. Butor consideră că universul fantastic a fost creat anume pentru a completa și explica universul real, din care s-a detașat progresiv, și imaginează două sfere concentrice cînd vrea să figureze raportul dintre universul *Comediei umane* și realitatea trăită de autorul ei. În interiorul operei, ciclul *Études Philosophiques*, la rîndul său cuprins în *Études Sociales*, formează a treia sferă. Și aici se stabilește un raport de întregire și explicare. În continuare, Butor demonstrează că „personajele imaginare" din *Études Sociales*, cît și întîmplările „fantastice ori din epoci îndepărtate" din *Études Philosophiques* sînt distribuite în formă de elipsă.

Această capacitate de reprezentare a lumii în forme geometrice transformă, după cum am văzut, *Comedia umană* într-un complex sistem de sfere și elipse în stare să entuziasmeze deopotrivă și rațiunea și fantezia.

Prin optica lui Michel Butor, romanul Doamnei de La Fayette ne apare tot ca o construcție exactă : o suită de scene care, unite prin explicații, par că se zămislesc unele din altele, comunicînd „admirabil". Iar „gravitatea gîndirii" se exprimă printr-o „construcție imaginară, încîntătoare ca vigoare". Iată replica dată peste secole lui Fontenelle. În calitate de geometru „fidel lui Euclide", nepotul lui Corneille răspunde întrebărilor puse de *Mercure Galant* că nu este dispus să abuzeze de timpul său ca să citească o nuvelă „galantă", care nici atîta farmec nu are încît să poată „emoționa un matematician".

Butor anulează de la primele faze ale eseului ideea că *La Princesse de Clèves* ar fi doar un roman galant. El se folosește în demonstrațiile sale de două scene : scena „apariției" și a „mărturisirii", personaje fiind prințul și prințesa de Clèves și ducele de Némours, în splendidul cadru al castelelor de la Coulomniers și Chambord. Sensurile grave ale acestor scene fac pe tot parcursul romanului ca ele să revină în amintirea prințesei și să se transforme în obsedantă permanență. Michel Butor urmărește suprapunerea lor, care, pentru el, semnifică relația dintre vis și realitate, sau, mai bine zis, confruntarea visului cu realitatea și efectul, în timp, asupra celor doi amanți. Își satisface astfel nu numai interesul pentru construcția tehnică, odată cu descoperirea echilibrului interior al romanului, ci se lasă ispitit și de dialectica personajelor. Nici un conformism nu-l împiedică să judece psihanalitic și să guste simbolismul scenei în care prințesa, fără a bănui că e privită de ducele îngrăgostit, dar și de un om de casă al soțului ei, trimis să-i spioneze, înnoadă visătoare, aproape inconștient, panglicile reprezentînd culorile alese în cinstea ei de victoriosul duce, în turnirul de la curtea lui Henric al II-lea. Butor crede că în această scenă spiritul femeii lucrează într-o zonă obscură, că semnificația gestului îi scapă chiar și ei. Din analiză în analiză, pe măsură ce Michel Butor pătrunde tot mai adînc în problematica modernă a raportului dintre vis și realitate, este tot mai copleșit de „domeniul feeric" al cărții, de „tulburătoarea ei densitate poetică".

Nimic din fondul romantic de natura textului exaltat, vizionar al romanelor lui Victor Hugo nu-l preocupă pe Michel Butor. Consecvent metodei sale, el ia ca punct de plecare al demonstrației tehnica atît de personală a creatorului lui Jean Valjean : obiceiul de a întrerupe brusc firul acțiunii prin intercalarea unei povestiri. Prin lungimea ei excesivă, aceasta anulează efectul „suspensului" și scapă romanul lui Hugo de automatismul romanului foileton, care i-a servit inițial drept model. În schimb, îl încarcă de „paranteze" : descrierea bătăliei de la Waterloo, istoricul mănăstirii Picpus, descrierea catedralei Notre Dame. Pe Butor îl preocupă raportul dintre paranteze și anecdota propriu-zisă a romanelor. El nu privește conținutul parantezelor ca pe un detaliu mărit al anecdotei, ci dimpotrivă. Anecdota este detaliu, și Hugo de-a lungul operei sale a înțeles că ea nu are valoare decît încadrată în elementul său, acest element fiind reprezentat de paranteze. În continuare, Butor desfășoară o demonstrație în care fantezia critică se bazează pe elemente raționale, împlinind o viziune de un surprinzător inedit. El aseamănă parantezele cu „aria" unei cantate sau a unei opere. După rolul lor, le împarte în „arii semantice" și „arii psihologice". În prima categorie s-ar afla elemente necesare pentru ca o „enigmă" să devină inteligibilă. Puterea de-

plină o are scriitorul. El oprește firul acțiunii ca să introducă propria sa meditație. „Ariile psihologice" ar fi identificate în parantezele introduse în interiorul anecdotei de înseși personajele romanului, ca pe niște meditații care, de astă dată, îi aparțin în exclusivitate. Iar ca exemplu de „arie pshihologică" este dat faimosul proces de conștiință al lui Jean Valjean în capitolul *Tempête sous un crâne*.

Michel Butor are ocazia să susțină prin asemenea exemple că între opera literară și celelalte arte există o strînsă interdependență. Poezia, muzica, arhitectura își dau mîna decisiv într-o capodoperă. Structura romanelor lui Hugo are pentru autorul eseului o importanță deosebită. Tot ce are legătură cu „simetriile", „ritmul", „repetițiile" din proza marelui romantic îl ajută să descopere „o prozodie nouă", față de care „prozodia versurilor se năruie superb".

Atît lui Hugo, cît și lui Balzac, Michel Butor le recunoaște calitatea de precursori ai lui Mallarmé ori Claudel ori ai altor „moderni", a căror ambiție a fost să transforme cartea într-un „monument arhitectural" în sens ideal, operele de piatră ori de beton nereprezentînd decît o palidă schiță a acestui deziderat de maximă împlinire artistică. Criticul recurge destul de frecvent la asociații care surprind la început, ca să devină cu timpul legitime. Este altă cale pentru a ajunge la „modernitatea" clasicilor, din afirmarea căreia nu face doar o metaforă, ci subliniază un grav deziderat: „Să visăm pentru zilele noastre scriitori la care să descoperim fervoarea, generozitatea inspirației lui Hugo și autocontrolul lui Mallarmé, indiferența lui pentru succesul ușor". Hugo i se relevă precursor al artei moderne, „trouvaiurile" acestuia pot fi urmărite și utilizate în „chip creator", mulțumită operei lui, „bogată în sugestii". În alt eseu, *Philosophie de l'ameublement*, Butor ajunge la concluzia că, prin felul cum juxtapune obiectele, Balzac este creator al unor imagini cu nimic mai prejos de cele mai remarcabile texte suprarealiste.

Antrenați în argumentația cu privire la „tehnica deschisă" a clasicilor, nu putem ignora desfășurarea analitică a lui Michel Butor din eseurile despre cîțiva scriitori ai secolului XX, Proust, Joyce, Raymond Roussel, Faulkner, recunoscuți ca „revoluționari ai tehnicii artistice". Cercul asociațiilor crește datorită mobilității speculative a acestui „cerebral estet", cum îl definește Albérès pe Butor. Fiecare „modern" se sprijină de astă dată pe o experiență anterioară, mai mult sau mai puțin îndepărtată.

Printre procedeele lui Joyce, de exemplu, de a-și îmbogăți vocabularul, el semnalează onomatopeea și compară tendința romancierului de a deforma ortografia cuvintelor pentru a exprima particularități de pronunțare a diferitelor personaje cu experimentările lui Balzac atunci cînd îl pune pe Nucingen să vorbească. Un alt procedeu este acela al folosirii cuvintelor compuse nu prin juxtapunere, ci prin contracție, care constituie, așa cum reiese din eseul *Esquisse d'un seuil pour Finnegan*, „aventura" limbajului din *Finnegans Wake* și determină întreaga organizare a cărții, amintind pe Lewis Carrol.

Butor asociază romanelor *Ulysses* și *Finnegans Wake*, trecînd de la analiza formei la logica lor interioară, două opere capitale: *Hamlet* și *Scienza Nuova*.

Toată dialectica din *Ulysses*, susține el, gravitează în jurul problemei raportului dintre tată și fiu. O amplă demonstrație dezvăluie ca posibilă apropierea lui Stephen Dedalus de nefericitul prinț danez. În continuare, Butor identifică în strălucitele replici ale lui Stephen, dintr-o conversație purtată într-o bibliotecă, interpretarea personală dată de Joyce tragediei shakespeariene. În versiunea scriitorului irlandez, nu straniul prinț, ci spectrul bătrînului rege este purtătorul de cuvînt al lui Shakespeare, motiv pentru Butor să se lanseze într-o suită de ipoteze contradictorii pe tema : cine este adevăratul interpret al ideilor lui Joyce — Stephen ori Bloom, sprijinindu-se pe elemente biografice furnizate din plin de Joyce însuși pe parcursul întregii sale opere.

Imaginea lumii din *Finnegans Wake* este reconstituită în partea a doua a eseului *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce* pe scheletul teoriei lui Vico. Rezolvarea filozofică dată de învățatul italian problemelor limbajului, ale mitologiei, ale evoluției societății îl pasionează pe Butor în așa măsură, încît paginile de analiză par a fi scrise mai întîi pentru a pune în lumină actualitatea teoriei din *Scienza Nuova*, privită ca ferment al acestui roman, și abia după aceea densitatea rafinată a romanului propriu-zis. Dezlegarea simbolurilor cuprinse în neobișnuita istorie a cabaretierului din Dublin apare, din expunerea lui Butor, ca o acțiune implicată în cunoașterea teoriei lui Vico și dependentă de ea. Datorită aceleiași interpretări aflăm că „toată *Odiseea* poate fi reînviată într-o singură zi la Dublin". Aprecierea se referă de astă dată la *Ulysses* și este completată cu un amănunt menit să dezvăluie tema eseului : vechile mituri se reîncarnează printre ciudățeniile contemporane, iar raporturile dintre ele rămîn eterne și universale.

Ne limităm la asociațiile sugerate de opera unui singur scriitor, la Joyce în cazul de față, pentru că avem la dispoziție două texte pe deplin ilustrative pentru perseverența lui Michel Butor de a statornici raporturi rațional articulate între creații aparținînd unei epoci atît de diferite și atît de distanțate în timp. Asociațiile îi concentrează revelator ideea fundamentală a eseurilor că arta contemporană nu poate fi sărăcită de zestrea de secole a umanității, care la rîndul ei anticipează tehnica epocii contemporane.

Dacă Michel Butor subliniază înțelesul activ al tehnicii artistice ca implicînd revelații acute pentru modernitatea unor scriitori ca Balzac, cu atît mai fertil îi apare inventarul procedeelor tehnice pentru definirea originalității individuale a artiștilor epocii lui. Cu precizarea că la el noțiunea nu s-a degradat într-un clișeu frivol. *Sur les procédés de Raymond Roussel* debutează cu cîteva fraze pe care le putem privi ca pe o repudiere programatică a teribilităților strict formale. După ce prezintă soluțiile imprevizibile din textul lui Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Michel Butor se întreabă : „Oare acest vis extraordinar nu este doar rezultatul unei ingenioase mașinării care se învîrtește în gol? Iar dacă așa stau lucrurile înseamnă că visul nu poate comunica nimic. O clipă te poate amuza ciudatul arabesc, produs ca jocurile de ape, dar numai o clipă, fiindcă a căuta un sens ori un gînd aici ar fi zadarnic". Eseul a fost scris anume ca să clarifice nedumerirea cuprinsă în întrebarea de mai sus. Concluzia este previzibilă, de îndată ce aflăm că însuși Raymond Roussel ar fi protestat împotriva unei interpretări în stare să-i denatureze

orice nobilă încercare de esențializare a expresiei, reducînd totul la o crispată demonstrație de meșteșug. E vorba de „originea mecanică" a scrierilor lui Raymond Roussel, dezvăluită chiar de el în volumul citat mai sus. Michel Butor merge direct la ceea ce este esențial la Raymond Roussel. La faptul că este solicitat de cuvinte și are orgoliul să le prefacă, să le extindă granițele înțelesurilor inițiale pînă ce obține exact contrariul lor, cu conștiința creatorului și nu cu ușurătatea unei simple petreceri experimentaliste. *Impression d'Afrique* și *Locus Solus* sînt luate ca piese de rezistență în demonstrația că „efectul hazardului complice", „aparența de arbitrar", dispare pe măsură ce scriitorul, stăpîn absolut al cuvintelor, le exploatează la maximum, în așa fel încît, întocmai ca veritabile „chei", ele îi fac accesibile domenii aproape de nepătruns. „Repetițiile active", ca efect imediat al puterii absolute asupra cuvintelor, îl pasionează pe Butor, amintindu-i de practica „revenirii personajelor", caracteristică operei lui Balzac. Dar „repetițiile active" constituie și elementul principal pe care își sprijină teoria că Raymond Roussel nu-și organizează arbitrar episoadele cărților, ci într-o desfășurare „metaforică" și „muzicală", în structura textelor rousseliene „punctuațiile sonore" avînd o importanță deosebită.

Plin de sugestii pentru cunoașterea preocupărilor lui Butor este felul în care urmărește germinația vocabularului la Joyce. Manevrînd o gamă variată de exemple, aflăm cum obține scriitorul „densitatea expresiei". Dar mai aflăm că în „densitatea expresiei" autorul eseului poate să identifice construcția simfonică a romanului *Finnegans Wake* : limbajul este tratat aici ca o bucată muzicală în interiorul căreia se dezvoltă teme și variațiuni. Pe aceeași structură muzicală este văzută și desfășurarea acțiunii din *Ulysses*. „Limbajul — scrie Butor — este personajul principal". În consecință, sînt analizate stilul, tonul muzical, procedeele proprii fiecărui episod, dictate atît de subiect, cît și de poziția lor în contextul general al romanului. Socotim că numai citind în întregime comentariul măcar pentru unul dintre episoadele din *Ulysses* putem lua cunoștință, fără denaturări, de rafinamentul și verva interpretativă a lui Butor. Iată cum ne este prezentat un capitol a cărui acțiune are loc într-o sală de concert : „ ... construit ca o fugă, el vine după uvertura de două pagini, care la prima vedere pare de neînțeles, deși după o cercetare mai atentă ne dăm seama că acolo se află de fapt toate temele care vor fi ulterior dezvoltate : conversația celor două domnișoare, intrarea lui Bloom și monologul său, intrarea altor personaje. Toate aceste voci se alătură între ele în contrapunct, evoluează imitîndu-se unele pe altele, ritmate de o baterie de onomatopee pînă la nota finală ...". Există, prin urmare, o muzică interioară a conținutului, care are un rol capital pentru arhitectura și stilul unei opere, asigurîndu-i totodată mișcarea ei adecvată.

Ca și în eseul despre Raymond Roussel, și în analiza procedeelor lui Joyce Butor este preocupat să-și convingă cititorul că scriitorii „moderni" nu își concep operele la voia întîmplării, ci respectînd o strictă logică interioară, și că tot ce este „haos" ori „hazard", subiect al atîtor controverse în critica literară, reprezintă doar o impresie de moment. De aceea unui roman ca *Finnegans Wake* îi relevă schema geometrică : „Lectura lui *Finnegans Wake* poate fi începută de oriunde. Deschis la

întîmplare, romanul oferă pretutindeni ceva în stare să vă cucerească. Pentru a marca mai bine acest fapt, Joyce își începe cartea din mijlocul unei fraze și o termină în miezul alteia, care are legătură cu prima, ansamblul formînd un cerc. Fără îndoială, așa cum se prezintă, cartea are un început și un corp central, dar și un sfîrșit. Avem deci o structură liniară căreia i se suprapune o structură circulară".

Prin mijlocirea romanului lui Marcel Proust, Butor stabilește că relația limbaj-muzică poate fi extinsă și la pictură, ca intermediar între muzică și cuvinte : „Muzica permite și chiar impune dezvoltarea limbajului, dar niciînd nu o va anula ; din contră, ea va constitui un ideal constant și un termen de comparație ; ne va obliga să nu pierdem din vedere că între lucruri și denumirea lor există o legătură care nu poate fi ignorată și că orice îmbinare nouă de cuvinte trebuie să se cufunde în baia tinereții veșnice a metaforei".

În *À la recherche du temps perdu* predomină ideea că, prin intermediul operelor de artă, universul capătă alte dimensiuni. Este știut că Vinteuil și Elstir sînt învestiți să o traducă metaforic în roman. Este surprinzătoare corespondența stabilită între procesul de creștere al romanului și diferitele modalități de interpretare a sonatei lui Vinteuil. „Simetriei primitive" din primele capitole îi corespunde „fraza muzicală" interpretată numai de pian, apoi de pian și vioară. „Mica frază" nu este decît „prefigurarea" trecerii de la „sonată" la „septuor", singurele compoziții în stare, prin complexitatea lor, a satisface arhitectura amplă a întregului. Încărcate de semnificații, culorile nuanțează și ele analiza romanului, eseul stabilind relații între cele șapte trepte ale spectrului solar și cele șapte note ale unei game muzicale.

Este cît se poate de firesc să ne punem întrebarea unde duce dificilul raționament din *Les Œuvres d'arts imaginaires chez Proust*. Răspunsul îl descoperim în finalul eseului : „Cartea lui Proust, atît de închisă la origine, adevărat refugiu, mijloc de apărare împotriva lumii, pe măsură ce se amplifică și mai cu seamă prin intermediul acelor etape fundamentale de reflectare — operele imaginare de artă — se transformă într-o carte deschisă, în care lumea întreagă se poate recunoaște [...]".

Nu putem trece cu vederea că Michel Butor nu sărăcește opera lui Proust substituind conținutului meșteșugul arhitectural și filologic. Eseul *Les „moments" du Marcel Proust* este nu numai un mijloc de „descifrare" a laturii strict formale a compoziției, ci și o posibilitate de a proiecta în spațiu și timp personalitatea naratorului. Pentru autorul eseului această posibilitate reprezintă condiția esențială ca „Marcel" ori „naratorul", prin conștiința și sensibilitatea căruia realitatea își modifică dimensiunile, să-și reglementeze relațiile cu lumea înconjurătoare și cu locurile în care trăiește. Maurice Nadeau, în *Le Roman français depuis la guerre*, arată că Michel Butor, în calitate de „inovator" al romanului, chiar dacă „nu crede în psihologie deloc", dînd prioritate „lumii obiective", crede în personaje și în relațiile lor cu lumea, lumea suferind, după părerea sa, mari modificări în categoriile ei principale : spațiul și timpul.

„Ar fi greșit să reducem tentativa lui Proust la un fel de refugiu în amintire", susține Michel Butor, încredințat că în ultimă instanță forma e un mijloc, nu un scop. Ideea este reluată și dezvoltată în *La Tentative poétique d'Ezra Pound*. Căutările formale ale lui Pound sînt puse

pe seama dorinței sale de a ridica în sferele cele mai înalte ale artei experiențele scoase din observarea și trăirea vieții contemporane. Revizuirea vocabularului, pe care o propune, nu o privește ca pe o extravaganță. Respingînd cuvintele „pervertite și bolnave", insuficiente să mai cuprindă „complexitatea vieții actuale", Pound își pune în gînd să le „redea tinerețea", prin îmbinări surprinzătoare. El destăinuie o remarcabilă sensibilitate poetică față de istorie, observă Butor, de aceea a reușit să-și făurească, pentru a o exprima, unelte de o mare precizie : „Zdruncinați de pe urma marilor transformări ale lumii, avem cît mai urgent nevoie să găsim noi modalități prin care să ajungem a domina viața modernă, oricît ar fi de complexă, și a-i desluși confuziile". Prin urmare, arta are condițiile ei proprii, fiind un mod superior de gîndire și acțiune, prin crearea de mijloace specifice de exprimare, ceea ce ne îndreptățește să ne reamintim concluziile eseului despre Racine : „Contradicțiile religioase descrise de Racine sînt aceleași pe care le-a cunoscut societatea din vremea lui. Și totuși, nimeni n-a știut mai bine ca el să le dea viață".

Scriitorului i se atribuie un rol excepțional. Prin forța lucrurilor, acțiunea sa se impune ca revoluționară : „Cum ar fi putut fi altfel — se întreabă Butor, scriind despre Ezra Pound — dacă, în sînul unei societăți care pervertește limbajul, poetul este chemat să demaște perversiunea. Lupta sa nu cunoaște ocolișul. Prin legăturile firești dintre cuvinte și imagini, el se adresează spiritului cititorului, îl trezește, îi dă forțe noi pentru a se smulge din mrejele societății corupte ; prin urmare, poetul dă semnalul transformării acestei societăți".

Nu încape îndoială că autorul volumelor de eseuri *Répertoire*, definind fie pe „clasici", fie pe „moderni", nu face în ultimă instanță decît să se caute pe sine, să-și expună propriile-i aspirații de romancier. Chiar atunci cînd întîrzie mai mult asupra poemelor lui Ezra Pound, el nu se abate de la drumul său, pentru că el nu desparte romanul de poezie. Din contra, promovează ideea că romanul adună moștenirea poeziei din toate timpurile, lectura celor mai diverși scriitori îndreptățindu-l să susțină că operele cu adevărat mari cuprind o „prodigioasă încărcătură poetică".

Le Roman et la poésie prezintă, sistematizate, ideile răspîndite de Butor în acest sens, în diferite eseuri. Aici se spune răspicat prin ce anume se deosebește romanul „de duzină" de romanul „operă de artă", care, după Butor, este „poezie pură". Poetul și romancierul, pretinde el, au aceeași menire : unul să dea cuvintelor, celălalt frazelor, noi semnificații prin felul cum știe să le alăture într-un context : „Pentru a-și realiza minunatele-i cristalizări, poetul folosește cuvinte obișnuite, acțiunea de salvare a limbajului comun fiind obiectul poeziei, motivarea existenței sale. Cînd poezia ajunge să se izoleze complet, înseamnă că ne aflăm în pragul unei revoluții literare (Malherbe, Wordsworth ; Hugo spusese : *am pus bonetă roșie vechiului dicționar*). Atunci, în contact cu glasul străzii, poezia își va reînnoi forțele, întocmai ca Anteu, după ce atingea pămîntul-mamă. Poetul clarifică sensul inițial al cuvintelor, dar îl și îmbogățește prin modul decisiv cu care știe să le folosească într-un context".

Credincios lui Mallarmé, citat în repetate rînduri, Butor își însușește modul său de a gîndi : „Chaque fois qu'il y a effort sur le style, il y a versification". Pornind de la el, își organizează întreaga argumen-

tație prin paragraful *Une Prosodie généralisée*, din eseul mai sus amintit, ca să-și susțină convingerea că romanul trebuie să fie poetic în totalitatea sa, nu numai pe fragmente.

După ce în *La Musique, art réaliste* stabilește relația dintre muzică și limbaj, expunînd teoretic ceea ce avea să aplice în practică, odată cu analiza romanului lui Proust, Michel Butor în *L'Espace du roman* stabilește raportul dintre muzică și roman, reamintindu-ne toată demonstrația din eseurile despre Joyce : „De la un anumit nivel de reflectare sîntem obligați să observăm că cea mai mare parte a problemelor muzicale au corespondențe în planul romanului, că structurile muzicale se potrivesc structurilor romanești. Ne aflăm abia la începuturile acestor elucidări reciproce, dar drumurile ne sînt deschise. Muzică și roman se explică și se susțin reciproc". André Gide, la vremea lui, a conceput un roman construit pe *Arta Fugii* lui Bach ; Huxley a realizat muzicalizarea romanului, transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman.

În răspunsurile date revistei „Tel Quel", în 1962, aflăm și relațiile dintre pictură și literatură : „Pictorii mă învață să văd, să citesc, să compun, deci mă învață să scriu". La rîndul lor scriitorii, prin mijloace personale de exprimare, spun despre pictori mai mult decît orice specialist. Așa este cazul lui Dostoievski, surprinzător în intuirea artei lui Holbein sau a lui Claude Lorrain.

Ca să avem o imagine completă a relațiilor dintre arte privite prin prisma lui Butor, citățm din *Philosophie de l'ameublement* : „Dacă în universul romanului există aspecte care să-l apropie de universul pictural, artele pot fi mai bine lămurite prin comparații împrumutate arhitecturii și urbanismului".

În marea familie a operelor de artă, Butor introduce și arta decorării interioarelor. El preia astfel ideea lui Poe, convins că mobilele, obiectele în general, sînt tot atît de importante într-un roman ca și personajele, martore ale gîndurilor personajelor, suplinindu-le atîta vreme cît lipsesc, spațializîndu-le. Din teoria lui, expusă în *Philosophie de l'ameublement*, înțelegem că privește mobilierul ca un mijloc sigur de a reconstitui o epocă, o atmosferă. „Obiectele sînt fosilele existenței omenești" — formulează el o viziune atît de personală —, „scheletul ei exterior. Avem nevoie de coloană vertebrală ca să ne ținem pe picioare. Ca să stăm, avem nevoie de o coloană exterioară : scaunul, pe care ingeniozitatea omului l-a scornit așa cum își produce broasca țestoasă carapacea". Obiectele au prin urmare istoria lor, corelată de existența în timp a personajelor.

Michel Butor este adept al romanului ca artă totală, care înglobează resursele lirismului, ale epicii, ale dramei, deci resursele tuturor genurilor literare, dar și modalitățile muzicii, ale artelor plastice și ale artelor decorative, care pînă la Poe făceau parte din categoria „rudelor sărace" ale artelor frumoase.

Fără îndoială că acest „roman total" pretinde modalități complexe de exprimare, fiindcă nu mai poate fi satisfăcut de formulele obișnuite ale așa-zisului roman tradițional. În consecință, Butor face interesante investigații pentru a descoperi gradul de expresivitate a pronumelor personale, declarîndu-se adept al persoanei a doua : „Persoana a doua descrie progresele conștiinței, însăși nașterea limbajului". Studiul limbajului, așa cum îl propune Butor, urmărește : a) stabilirea relațiilor dintre

fondul romanului, pe de o parte, autor și cititor pe de alta; b) stabilirea relațiilor dintre personajele care alcătuiesc lumea romanului. Funcțiile pronominale permit personajelor să se exprime; ele sînt „structuri" care în cursul povestirii se modifică, se simplifică ori se complică, se lărgesc ori se restrîng. Criticul pune accent mai ales pe rolul social al pronumelui personal, odată cu constituirea dialogului. A descoperi funcția socială a operei de artă este o preocupare definitorie pentru autorul eseurilor din *Répertoire*. În *Une autobiographie dialectique* el se pronunță împotriva artei pentru artă, cu brutalul calificativ „minciună", în care se refugiază numeroși scriitori. Practic, artă pură, fără preocupări morale și probleme sociale, e un nonsens ori abdicare din fața propriei îndatoriri, scrie Butor în eseul despre Michel Leiris. În *La musique, art réaliste*, el demonstrează că, așa cum poezia și pictura nu sînt un lux, nici muzica nu este un divertisment pentru leneși. În ceea ce privește romanul, el reprezintă, în societatea capitalistă, evident, după cum ne declară Butor în *Intervention à Royaumont*, „o modalitate de a rezista, de a continua să vieţuim normal în mijlocul unei mulțimi furioase, care ne asaltează din toate părțile". Faptul că insistă asupra formei nu infirmă neaderarea lui ca scriitor la formula „artă pentru artă". În *Le Roman comme recherche* găsim o reală pledoarie în favoarea „strădaniei" asupra formei, noutatea rezultată din această strădanie exprimînd capacitatea romancierului de a se concentra asupra realității, contribuția lui constînd, dacă este într-adevăr o personalitate creatoare, în redescoperirea universului. Ceea ce implică surprinderea tuturor transformărilor prin care trece lumea contemporană. Realitățile noi cer forme noi ale povestirii, după cum, la rîndul lor, formele noi deschid noi perspective asupra realității. Tehnica tradițională a devenit necorespunzătoare. Rezultă de aici o continuă nemulțumire, pentru că „atîta vreme cît ne lipsesc instrumentele potrivite ne este imposibil să stăpînim și să ordonăm informațiile care ne asaltează din toate părțile". Butor nu are în vedere doar pe creatorii „noului roman". Analizînd proza lui Jules Verne, una din preocupările sale a fost să cerceteze în ce măsură autorul fantasticelor călătorii a fost nevoit să inventeze noi procedee de expresie pentru a rezolva și cuprinde toate problemele științifice puse în epocă. De aceea, cînd răspunde întrebărilor revistei „Tel Quel", după ce arată că fiecare moment al istoriei omenirii are nevoie de un limbaj expresiv și adecvat specificului său pentru a-l reprezenta edificator, ține să precizeze că niciodată n-a vibrat în fața așa-zisului scris frumos în maniera lui Anatole France ori André Gide. Pentru Butor, nu scrie bine decît cine știe să utilizeze limbajul, să dea cuvintelor sensul lor propriu, să cunoască toate resursele punctuației. Scrie bine numai cine știe să dea viață gîndurilor sale prin cel mai mic detaliu al frazei sau prin felul cum îmbină vorbele între ele. De aceea adevăratul romancier este înainte de toate bun observator; el sesizează de îndată ce „o structură abia începe să se schițeze", apoi o urmărește, îi provoacă el însuși creșterea, o perfecționează, o studiază pînă cînd ceea ce a fost inteligibil doar pentru el devine inteligibil pentru toți. „Romancierul observă cînd lucrurile din jurul său încep să murmure și va face în așa fel încît murmurul să se transforme în cuvinte".

Cuvintele îl stimulează într-un mod original: „Doresc din ce în ce mai mult să realizez prin cuvinte imagini, sunete, încît să ajung a face

dintr-o carte un mic teatru". Personală este și interpretarea dată tehnicii noului roman, expusă în *Le Roman et la Poésie* : „stil nu înseamnă numai felul în care sînt alese cuvintele în frază, ci și felul în care frazele, paragrafele, episoadele se urmează unele pe altele. La orice nivel al uriașei structuri, denumită roman, putem vorbi despre stil, prin urmare despre formă, despre meditația asupra formei — într-un cuvînt, putem vorbi despre prozodie. Aceasta socotim noi că înseamnă tehnică în cazul în care ne referim la romanul contemporan". Prin urmare, insistența asupra formei, departe de a fi doar o simplă înnoire de tehnică, pune în primul rînd în valoare realismul fundamental al romanului. Unul din subiectele reluate cu tenacitate în majoritatea eseurilor este tocmai fondul romanului modern, raportul dintre ficțiune și realitatea obiectivă în acest roman, după o seamă de experiențe ale trecutului, mai mult sau mai puțin îndepărtat. *Recherche sur la technique du roman* este o interesantă sinteză, punctată semnificativ : noțiunea de povestire și rolul romanului în gîndirea contemporană ; suita cronologică ; contrapunctul temporal ; discontinuitatea temporală ; proprietățile spațiului ; personajele ; transformarea frazelor ; structurile mobile.

„Totul e problemă de compoziție", observă Albérès în studiul monografic din 1964. În *Métamorphoses du roman*, același critic, surprins de tehnica „savantă și calculată" a scriitorului care l-a solicitat atîta, îl numără printre puținii care au știut, după Proust, să mai creeze, făcînd din operă o compoziție, nu o reproducere a realului.

Socotim necesar a completa că Butor rezolvă toate situațiile cerebral.

Eseurile din *Répertoire* propun o schimbare de perspectivă. „Noul roman" nu mai oferă documente asupra realității, ci tinde să devină el însuși document. Ficțiunea apare nu atît ca o reprezentare a realității, ci ca un studiu pentru reprezentarea realității. Răspunzînd revistei „Tel Quel", Butor aduce următoarele completări : „Nu poate exista realul decît dacă-l corelăm cu imaginarul, dacă înțelegem că imaginarul se află în real și că noi vedem realul din imaginar. O descriere a lumii care ignorează faptul că omul visează n-ar fi decît o iluzie". Realismul îmbinat cu invenția solicită fantezia, folosește metafora, exagerează, dacă e nevoie, pentru a face ca prin ficțiune să se realizeze dialectica naturii.

Realitățile noi ale tipurilor noi pretind, pe de o parte, renunțarea la convențiile trecutului, acum desuete, iar pe de alta, explorarea noilor realități și adaptarea la ele. Asemenea stare de lucruri determină ca romanul să devină „o ficțiune ce mimează adevărul". În *Recherche sur la technique du roman moderne*, Butor ține să explice cum se ajunge aici : „Sîntem obligați în fiecare moment să facem distincție între real și imaginar, frontieră de altfel instabilă, pentru că ceea ce ieri trecea drept real, știința bunicilor și a străbunicilor, de exemplu, astăzi ne apare ca ceva de domeniul fanteziei".

Explorarea noului este condiția esențială a romanului denumit de autorul eseului „roman contemporan", pe care-l caracterizează : „Domeniul fenomenologic prin excelență, locul — prin excelență — în care se studiază cum ne apare realitatea, sau cum ar putea să ne apară ea". Definiția de mai sus, frecvent citată cînd sînt aduse în discuție problemele

„noului roman", o găsim în eseul *Le Roman comme recherche*, unde este condensat întregul program al lui Butor.

Romanul anilor 1950, moştenitor direct al mişcării literare născute cu 50 de ani înainte, pregăteşte teren pentru romanul viitorului. Michel Butor are o contribuţie personală prin introducerea ideii de „poezie a romanului", prin mijlocirea căruia realitatea poate lua cunoştinţă de sine pentru „a se critica şi a se transforma". Romancierul ştie că există „o clipă privilegiată, cînd obiectele pot aspira să se depăşească şi să capete expresie prin intermediul cuvintelor", permiţînd ca romanul să se îndrepte spre o nouă specie de poezie, epică şi didactică, combătută în 1964 de Jean-Bertrand Barrère în *La Cure d'amaigrissement du roman*.

Întreprinzînd cercetări în direcţia formei romanului, Butor este convins că a găsit mijlocul de a „forţa realul să se releve". Scriitorul pune totul pe seama transformării noţiunii de roman. Romanul evoluează lent, dar inevitabil, toate operele mari ale secolului XX stînd mărturie. Dar Butor împinge mai departe graniţele observaţiilor sale, pentru a descoperi că „modificările formale" privesc însăşi modificarea noţiunii de literatură. Ca orişice artă, literatura nu poate fi socotită un lux, un mijloc de agrement factice; ea este cunoaştere, tensiune, nu simplă contemplaţie. Literatura are „o funcţie socială" atîta vreme cît este „un instrument de explorare şi transformare a realului".

În *Répertoire* Michel Butor realizează un proces intelectual de cunoaştere a esenţelor literaturii în spiritul epocii sale. Meditînd asupra artei romanului în general, el nu face, în ultimă instanţă, decît să mediteze asupra propriului său roman şi totodată să dea expresie personalităţii sale, încît eseurile pot constitui o incontestabilă „autobiografie dialectică", ca să folosim termenul propus chiar de el în eseul despre Michel Leiris.

MARCEL PROUST ÎN CĂUTAREA LUI VERMEER

MIRCEA BERINDEI

În anul 1902, Marcel Proust, de la a cărui naștere s-au împlinit o sută de ani la 10 iulie 1971, vizitează, împreună cu Bertrand de Fénelon, muzeul Mauritshuis, din Haga. Cînd ajunge în fața tabloului lui Vermeer *Vederea Delftului*, rămîne împietrit. Are impresia că vede cel mai frumos tablou din cîte există.

Un cer imens, străbătut de nori enormi, de la alb la cenușiu, ocupă jumătatea de sus a pînzei. Jos, pe primul plan se întinde o limbă de pămînt luminată portocaliu, iar paralel cu aceasta, apa, în care se răsfrîng casele aliniate pe malul celălalt. Pe luciul calm, se odihnesc cîteva ambarcațiuni. Poate că lui Marcel Proust îi vin în minte versurile atît de cunoscute lui :

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;

în timp ce îndărătul construcțiilor, peste care cade umbra gri-verzuie a serii, crestele unor clădiri mai înalte și cîteva fațade sînt încă puternic luminate de soare. Privirea lui Proust se oprește asupra unui perete pe care strălucirea crepusculară a zilei îl pictează în galben. Simte în culoarea dezolant de tare, contrastînd cu întunericul care a acoperit casele de pe mal, că ziua va muri îndată. El însuși e asemenea acestui perete pictat în galben, pe care îl amenință noaptea. Se bucură încă de viață, dar e bolnav și știe că bucuria lui e, ca și culoarea strălucitoare a acelei mici suprafețe însorite, de ultimă oră, prea vie pentru a nu fi factice.

Și totuși, în ciuda umbrei care începe să cuprindă de la un capăt la celălalt tabloul, cîtă liniște stăruie pe cheiul aproape pustiu, cîtă ordine și frumusețe ! Cum ar putea el însuși să dobîndească o pace sufletească asemănătoare, nu știe încă. Tînjește, de la vîrsta de nouă ani, de cînd, după prima criză de astm, a pierdut candoarea copilăriei, după regăsirea paradisului pierdut atunci. Acum îl are în față, numai că paradisul acesta nu e al lui, ci al unui pictor pentru totdeauna necunoscut, abia identificat sub numele de Vermeer.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 647–652, BUCUREȘTI, 1971

★

Trec anii. Marcel Proust își pierde tatăl, mama (mai ales mama !), sănătatea și încrederea în arta sa. Trăiește întins în cripta odăii, respirînd arome de eucalipt. Din cînd în cînd apare, după ora douăsprezece noaptea, la un bal, la o premieră, îmbrăcat în negru, cu ochii arși de febră, ca o ectoplasmă aparținînd unei lumi echivoce.

De-a lungul acestor ani, în care lumina soarelui și parfumul rozelor de mai îi sînt refuzate, amintirile trecutului îl împresoară, în schimb, din toate părțile. Printre acestea, proaspătă, ca înseși culorile din care e făcută, s-a păstrat în el imaginea *Vederii Delftului*, întîlnită într-unul din ultimii săi ani de amăgire mondenă și transformată treptat, de imaginația lui, în expresie a artei suverane.

Caută să se apropie de Vermeer, să-l descopere, să-l cunoască, dar acest alt olandez zburător îi scapă ca o fantomă, îi rămîne aproape insesizabil. Nu află despre el decît foarte puține lucruri : că a trăit patruzeci și trei de ani și că a pictat treizeci și patru de tablouri, că a fost însurat și a avut unsprezece copii, dar nimic în legătură cu echilibrul și cu arta savantă din pînzele sale. De unde le avea ? Cum le-a obținut ? Să fi fost omul acesta un mare sensibil, un gînditor, un bun tată de familie, un soț ideal, un cărturar, un melancolic, un poet, sau, dimpotrivă, un iubitor de petreceri, un ușuratic stăpînit de un talent de care nu era conștient, sau poate un chinuit, hărțuit de o himeră, de o boală ori obsedat de un viciu ? Cine ar putea-o spune doar privindu-i tablourile ?

În anul 1909, Proust își începe romanul. Asemenea Șeherazadei din *O mie și una de nopți*, care îl roagă pe asprul Șah Riar să-i mai acorde crîmpeie de viață spre a-și continua povestirea, scriitorul bolnav imploră moartea să-i îngăduie încă o noapte, și încă una, mereu încă una, ca să-și termine cartea. Scrie gîfîind, mereu temîndu-se că pagina pe care o începe e, poate, ultima. De teamă că nu va avea timp să spună mîine pe îndelete ce-i vine în minte azi, înghesuie cu înfrigurare în cîte o frază idei peste idei, pe nerăsuflate. Și iată că, printre alte chipuri ale trecutului și ale fanteziei, acela al lui Vermeer se strecoară în roman. Numele pictorului și *Vederea Delftului* apar din loc în loc, aparent în treacăt, dar în realitate de cele mai multe ori cu un rost adînc, deși voalat, pentru că scriitorul, delicat și discret, preferă semitonurile, convins fiind că adevărata artă e aceea care se refuză, care își ascunde marea ei frumusețe, ca femeile orientale, tocmai pentru ca descoperirea acesteia de către cel ce insistă să o contemple să o facă în ochii lui și mai tulburătoare.

Trec alți ani. Cartea e aproape terminată, primele ei părți au apărut, Marcel Proust a cunoscut insuccesul, iar apoi succesul, gloria acoperindu-i tîrziu, cu laurii ei, fruntea asudată de boală.

Sîntem în anul 1920. Află că *Vederea Delftului* e la Paris, expusă în cadrul unei retrospective a maeștrilor olandezi. Nu știe cîte zile mai are de trăit, dar știe că acum, la asfințitul vieții sale orizontale, îi este oferit în dar prilejul de a mai vedea o dată „cel mai frumos tablou din lume" și că nu trebuie să îl piardă. Cît ar vrea să revadă pînza lui Vermeer împreună cu bunul lui prieten de altădată, Bertrand de Fénelon, dar Bertrand de Fénelon nu mai există. A fost ucis pe cîmpul de luptă, la sfîrșitul lui 1914. Își adună puterile și se adresează, acum, scriitorului Jean-Louis Vaudoyer, rugîndu-l să-l ia la expoziție. „Vrei să-l conduci la Tuile-

ries pe mortul pe care îl ai în față și care se va rezema de brațul dumitale?" îl întreabă el, zîmbindu-i cu o alintată tristețe.

Pe drum i se face rău. S-ar putea să fie vorba numai de o indigestie, dar cine știe? După ce ajunge, în timp ce urcă spre expoziție, e cuprins de ameteli. Dorința de a revedea tabloul e însă mai puternică decît amenințarea morții. Sudoarea îi curge șiroaie de-a lungul obrajilor, iar inima îi zvîcnește cu putere. E ca un muribund îndrăgostit, în pragul ultimei sale revederi amoroase. Străbate sălile pe ai căror pereți atîrnă peisaje înguste cu ceruri largi, lăptoase, și cu mori de vînt, interioare curate, portrete de burgmaisteri veseli, roșii în obraji, și deodată, în fața lui, are din nou, după 18 ani, panorama Delftului, cu acea bucată de perete pictată așa de bine în galben, a cărei amintire l-a urmărit cu încîntare, ca o temă melodică, de-a lungul întregii sale existențe. O are înaintea ochilor, o privește îndelung și-și ia rămas bun de la ea, ca de la viață. Se întoarce acasă foarte bolnav, ametit, fericit, tulburat, nefericit. Se întinde pe pat, crede că totul se va termina acum, dar nimic nu se termină acum, viața continuă...

E ciudat dar moartea lui Marcel Proust nu e, așa cum ne-am aștepta poate, plata supremă a acestei zile, cînd, pornind pe drumul ce duce spre Swann, își riscă viața de dragul artei. Ea va fi însă prețul unei alte zile, de octombrie 1922, cînd, tentat, de data asta nu de artă, ci de drumul spre Guermantes, Marcel Proust ia parte la una din răsunătoarele petreceri date de contele Etienne de Beaumont, arbitrul serbărilor galante ale Parisului postbelic, răcește acolo și moare o lună mai tîrziu.

★

În *À la Recherche du Temps Perdu*, opera lui Vermeer apare văzută printr-o triplă oglindă: ca expresie a intelectualității celei mai alese, a Artei idolatrizate și a Artistului însuși.

La începutul romanului, Charles Swann e îndrăgostit de curtezana Odette de Crécy, opusă lui, adică superficială, puțin vulgară, lipsită de gust și de cultură, nici măcar „genul" lui de femeie, dar poate tocmai de-asta sortită lui, intelectualului fin, omului de lume, celui care are o slăbiciune pentru Vermeer.

Dacă Odette este exact contrariul lui Swann, Vermeer este tocmai ce i se potrivește acestui mare rafinat. Odette îi este predestinată fiindcă nu i se potrivește, iar Vermeer fiindcă e croit, parcă, după gustul lui. Căci una din legile psihologice pe care Marcel Proust le pune în evidență în cartea lui, această *summa* a vieții sufletești, e și aceea potrivit căreia intelectul se simte de obicei atras de ceea ce îi seamănă, pe cînd simțurile de ceea ce rațiunea respinge categoric.

Vermeer din Delft, care a știut că supremul bun-gust e să pui în artă discreție, să nu lași să se vadă tot ce știi și tot ce poți, a pictat portrete în care apare mereu aceeași femeie, în aceeași haină de mai multe ori, interioare în care regăsim aceeași fereastră și cam aceleași mobile, făcînd adică o mare economie de motive și de mijloace artistice, evitînd retorismul, stridența și ascunzîndu-și sensibilitatea, adică exact ce ar fi făcut Swann dacă ar fi fost un artist, și ceea ce a făcut Proust, care a fost un mare artist. Căci *À la Recherche du Temps Perdu* e lucrată cu o știință a proporțiilor demnă de un arhitect, cu o sensibilitate de poet

și de muzician bine disimulată, cu o ordine perfectă, ascunsă îndărătul unei dezordini aparente și studiate cu cochetăria cu care o femeie întoarsă acasă de la coafor își strică buclele, dar numai cît trebuie, pentru ca acestea să pară opera naturii și a întîmplării, iar nu a celui care a executat-o.

Swann a început, cu cîțiva ani în urmă, un studiu despre Vermeer, pe care l-a întrerupt. Cînd o cunoaște pe Odette, aceasta nu-i place și, pentru a o evita, îi spune că e ocupat cu un pictor. Prilejul e binevenit pentru a ni se exemplifica, totodată, lipsa de cultură a doamnei de Crécy, căci Odette îi declară prietenului ei că nu a auzit niciodată vorbindu-se de Vermeer. „Trăiește?" îl întreabă ea. „Pînzele lui se găsesc la Paris?" Dar iată că Swann se îndrăgostește tocmai de această femeie, care îl ignorează pe pictorul său favorit și care la început nu-i plăcea. În același timp încearcă să-și reia lucrarea întreruptă. Și acum Odette vrea să afle dacă pictorul a suferit sau dacă a fost inspirat de vreo femeie, fiindcă pentru ea arta nu valorează doi bani atunci cînd artistul e nesincer. Poezia unui poet lipsit de caracter i se pare caducă. Swann încearcă să-i explice că de fapt lucrurile nu stau chiar așa...

Pe măsură ce Odette de Crécy îl face nefericit, Swann se ocupă tot mai puțin de Vermeer. La un moment dat chiar ea e aceea care îl îndeamnă să lucreze, dar îndemnul ei e inutil, fiindcă pasiunea paralizează funcția creatoare a intelectului. Abia după ce Odette îl înșală și îl părăsește, Swann își reia studiul despre Vermeer. Ar trebui să plece la Haga, la Dresda și la Brunswick, spre a revedea unele pînze. E convins că o *Toaletă a Dianei* cumpărată de Mauritshuis din Haga la o licitație nu e opera lui Nicolaus Maes, așa cum se crede, ci a lui Vermeer. Dar, pentru a fi sigur, ar trebui să vadă tabloul. Swann însă nu se poate hotărî să părăsească Parisul, pentru că nu se poate hotărî să se depărteze de Odette, în speranța că într-o zi sau în alta ea îi va reveni. Odette e fericirea și ruina lui. E uneori fericit că nu e însurat, că are din ce trăi, că e liber, spre a o aștepta indefinit de mult. Alteori însă își amintește de Mahomed al II-lea, cel pictat de Bellini, care și-a ucis sultana favorită, tocmai fiindcă o iubea prea mult și, iubind-o, își pierduse libertatea. Vermeer, pe care Swann îl sacrifică de dragul Odettei, e, aici, expresia acestei libertăți spirituale pierdute, în numele căreia sultanul și-a omorît iubita.

Swann sfîrșește prin a se căsători cu Odette. Aceasta se schimbă. Se preumblă zilnic la Bois, cu aceeași grație nonșalantă cu care s-ar plimba prin grădina ei, iar numele lui Vermeer i-a devenit la fel de familiar ca și acela al croitorului care o îmbracă.

Așa cum s-a servit de Vermeer spre a ilustra gustul artistic deosebit al lui Swann, Proust se servește tot de Vermeer spre a sublinia ignoranța ducelui de Guermantes. La faimosul dineu al soției sale, unde ni se arată că „spiritul", despre care se tot vorbește, al acestei nobile case constă, de fapt, în insolență și în teribilisme, venind vorba despre muzeul de la Haga, povestitorul cărții, un fel de alter-ego al autorului, dar naiv și snob, îl întreabă pe duce dacă a admirat acolo *Vederea Delftului*. Acesta, care habar nu are de acest tablou, îi răspunde în doi peri: „Dacă era de văzut, l-am văzut !".

În schimb, fratele ducelui, baronul de Charlus, isteric, rafinat și vicios, dă dovadă nu numai că a auzit vorbindu-se despre Vermeer, dar și că i-a văzut pînzele și că a reflectat asupra lor, pentru că la serata

prințesei de Guermantes pomenește de subtilitatea cu care artistul olandez își pictează stofele.

În sfîrșit, vedem că nici Albertine, pe care naratorul romanului o va iubi, așa cum Swann a iubit-o pe Odette, nu știe, cum nu știa nici Odette, cine a fost Vermeer din Delft. Căci atunci cînd marchiza de Cambremer o întreabă pe Albertine, care i-a spus că a vizitat Olanda, dacă a văzut pe Vermeer, ea crede că e vorba de o persoană domiciliată acolo.

★

Dar Vermeer, acest barometru cu care se apreciază în roman nivelul intelectual al personajelor, ajunge, mai departe, simbol al Artei idolatrizate, pentru care Artistul își riscă viața și-și atrage moartea.

Proust, amintindu-și de vizita sa la retrospectiva maeștrilor olandezi, cînd i s-a făcut rău, în sală, în fața tabloului preferat, îl pune pe personajul său, scriitorul Bergotte, să urce bolnav la o expoziție și să moară acolo, privind *Vederea Delftului*.

Pasajul acesta este unul dintre cele mai frumoase ale cărții și foarte grăitor în ce privește concepția scriitorului despre raportul dintre Artist și Opera de artă. „Totul se petrece în viață (spune scriitorul după ce Bergotte se rostogolește, mort, de pe canapeaua din mijlocul expoziției) ca și cum am veni pe lume cu un mănunchi de obligații contractate într-o viață anterioară, căci nu e nici un motiv, în condițiile de viață de pe pămînt, pentru a ne crede obligați să facem fapte bune, să fim delicați, ba chiar politicoși, sau pentru ca artistul ateu să se creadă silit să reînceapă de douzeci de ori un lucru de a cărui admirație stîrnită puțin îi va păsa trupului său mîncat de viermi, cum e acea bucată de perete galben pe care a pictat-o cu atîta știință și rafinament un artist pentru totdeauna necunoscut și abia identificat sub numele de Ver Meer".

Este pentru prima și ultima oară în acest roman, în care se discută despre orice, cînd Proust face aluzie la credința pitagoriciană în transmigrațiunea sufletelor, iar dacă o face e numai fiindcă nu-și poate explica în nici un alt fel de ce natură e imboldul care-l îndeamnă pe Artist să se dedea la o muncă de creație uneori istovitoare, sau plătită cu viața, și care, în atîtea cazuri, nu are în vedere nici succesul și nici înavuțirea acestuia. Căci, după ce răcește la balul contelui de Beaumont și gheara morții îi prinde plămînii, după ce își dă seama că nu zilele, ci orele îi sînt numărate, după ce refuză medicii, spre a nu-și pierde timpul cu ei în loc să scrie, după ce vede în fenomenul artistic o necesitate, o ispășire și o eliberare, scop suprem și intrare într-o relativă, e drept, dar incontestabilă supraviețuire spirituală, motivul suveran al obligativității artei sale pentru cel ce o creează îi rămîne, totuși, învăluit în mister. Marcel Proust moare fără să știe de ce era gata să-și dea viața spre a mai revedea o dată *Vederea Delftului*, de ce Bergotte al său a făcut acest lucru și, în sfîrșit, de ce el și-a consumat ultimele clipe ale vieții scriind.

★

Dar arta nu e numai acea inexplicabilă servitute care îl obligă pe artist să se dăruiască fără rezerve operei sale chiar atunci cînd nu mai așteaptă de la ea nici mîngîierea succesului și nici pe aceea a unui trai mai bun, ci și altceva.

Artistul nu se oglindeşte pe sine în viaţa lui de toate zilele, în prietenie sau în iubire, ci numai şi numai în opera sa de artă. Numai în aceasta e el cel adevărat, şi zadarnic îl vom căuta în altă parte. În viaţa lui de toate zilele, Artistul poate trece drept un imbecil oarecare, atunci cînd în faţa oamenilor nu-şi manifestă decît mediocritatea şi defectele, pentru că nu poate face altfel. În schimb, în faţa bucăţii sale de marmură, a pînzei ori a hîrtiei albe, eliberat de inhibiţii, scutit de obligaţiile pe care le îndeplineşte cu stîngăcie, el se dăruieşte, în sfîrşit, cu virilitate şi competenţă, supremului joc al artei şi-şi pune în ea eul său cel mai profund şi mai adevărat.

Artistul îşi imprimă întreaga sa personalitate în fiecare dintre operele lui. Proust observă că Thomas Hardy foloseşte în romanele sale, de pildă, cîteva teme care-i sînt proprii : aceea a blocurilor de piatră pe care tatăl le aduce în atelierul fiului său, unde se transformă în statui, a bărbatului care iubeşte trei femei şi a femeii care iubeşte trei bărbaţi, constatînd că romanele acestuia se suprapun ca nişte case ce se înalţă pe solul pietros al unei insule. Observă, de asemenea, la Stendhal, un sentiment al verticalităţii şi dă de exemplu locul înalt în care e închis Julien Sorel, turnul unde e ţinut prizonier Fabrice del Dongo, clopotniţa în care abatele Blanès se ocupă de astrologie, iar la Dostoievski un anumit tip de femeie, a cărei bunătate se schimbă deodată într-o teribilă insolenţă sau a cărei răutate se transformă brusc în bunăvoinţă, ori un anumit tip de casă, aceea a crimei, din *Fraţii Karamazov*, sau aceea aşa de lungă, de întunecoasă, de înaltă şi de vastă, în care Rogojin o ucide pe Nastasia Filipovna.

La fel, pînzele lui Vermeer din Delft sînt fragmentele unei lumi unice, a artistului. Aceeaşi masă, acelaşi covor, aceeaşi femeie, aceeaşi frumuseţe mereu reluată se regăsesc în fiecare tablou, de fiecare dată dispuse altfel, dar cu aceeaşi forţă, cu aceeaşi personalitate atît de diferită de tot ce se întîlneşte în vremea lui.

Vermeer, ca şi Dostoievski şi ca toţi marii creatori, aduce lumii o frumuseţe nouă, un suflet nou şi inimitabil, care palpită la infinit într-o culoare sau în calmul unui interior.

La fel, în lunga şi aventuroasa călătorie a lui Marcel Proust în trecut, acum, după o sută de ani de la naşterea scriitorului, găsim sufletul acestuia, unic, palpitînd pentru eternitate, la fel de neliniştit şi de viu ca odinioară, în răsurile Combrayului, în lumina schimbătoare — care scaldă clopotniţele din Martinville, plaja Balbecului sau sala de spectacol de la Operă, unde ducesele par zeităţi marine cufundate într-un imperiu al nereidelor —, pe fruntea larg boltită şi obosită de prea multă muzică bună şi de migrene a doamnei Verdurin, în albastrul privirii Orianei de Guermantes — în care se răsfrînge tot cerul Franţei — sau în al aceleia a baronului de Charlus — îndrăzneaţă, prudentă, rapidă şi profundă —, în goana nocturnă a lui Swann prin cafenelele Parisului în căutarea Odettei, care îl înşală, în limbajul insinuant şi dureros al micii fraze din *Sonata* lui Vinteuil sau în angoasa povestitorului, care cerşeşte în fiecare noapte, morţii, un nou răgaz, spre a-şi continua opera.

ACTUALITATEA OPEREI LUI DOSTOIEVSKI *

MIHAI NOVICOV

Împlinindu-se în acest an 150 de ani de la naşterea marelui scriitor rus Feodor Mihailovici Dostoievski, e explicabil interesul accentuat pentru opera acestui artist atît de original.

Ni se pare totuşi că o anumită amplificare a cercetărilor dedicate creaţiei lui Dostoievski nu poate fi explicată doar prin intervenirea unei date jubiliare şi nici chiar numai prin valoarea intrinsecă a operei.

Sînt de presupus anumite consonanţe cu problematica epocii noastre.

Spre această ipoteză ne conduce şi observaţia că, în decursul deceniilor de după publicarea primului roman al lui Dostoievski, interesul pentru creaţia sa a cunoscut fluctuaţii sensibile. Dacă ar fi să-l reprezentăm grafic, curba n-ar fi ascendentă ci, mai degrabă, sinusoidală. Creaţia lui Dostoievski întotdeauna a format obiectul unor controverse, însă ele au fost de intensitate diferită. În anii 60 şi 70 ai veacului trecut, de pildă, în patria scriitorului opera lui nu se detaşa încă din fluxul general al prozei realiste ruse, ce atinsese tocmai în această perioadă punctul culminant al dezvoltării. Însă în anii 80, încă în timpul vieţii lui Dostoievski, el începe să constituie pentru critică un „caz". Atunci apare cunoscutul articol al lui Mihailovski, care l-a denumit pe autorul *Crimei şi pedepsei* „geniu cumplit" şi a cărui caracterizare a rămas. E de reţinut deci că interesul specific, aş zice turbulent, aproape bolnăvicios, pentru creaţia lui Dostoievski a coincis cu izbucnirea unei violente crize ideologice. Concomitent, Dostoievski e descoperit cu mare zgomot în Apus. De atunci diferite curente noi în literatură se revendică de la moştenirea lui. Totuşi, în deceniile dintre cele două războaie mondiale, să zicem, interesul e de altă factură, ceea ce poate fi verificat şi prin răsfoirea presei literare de la noi. Evident, în anii respectivi se traduce mult din Dostoievski, se publică şi numeroase articole despre el, dar mai frecvent în „Gîndirea" şi în alte publicaţii de nuanţă tradiţionalistă. Aici accentul se pune nu atît pe valoarea artistică a operei, cît pe filozofia mistico-creştină a autorului şi mai ales pe modul în care poate fi dedus din ea secretul sufletului rusesc ş.a.m.d. Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a stîrnit

* Comunicare prezentată la simpozionul iuternaţional „Dostoevski" organizat cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naşterea scriitorului, Bad Ems, 1—5 septembrie 1971.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 653—660, BUCUREŞTI, 1971

un interes uriaş pentru tot ce este rusesc, şi comentariile pe marginea operei lui Dostoievski nu prea au depăşit acest cadru. Păstrînd proporţiile, am putea spune că pînă şi exegezele lui Kaus sau Gide ori cunoscutul eseu al lui Ştefan Zweig, cu toată pertinenţa lor, au consacrat preponderent figura unui Dostoievski frămîntat pînă la paroxism de „blestematele" probleme ale vieţii ruseşti. Abia după ce opinia publică literară a devenit conştientă de valoarea excepţională a operei unor scriitori ca Proust şi Joyce, Faulkner şi Hemingway, Gide şi Kafka, Dostoievski a fost redescoperit, de acuma în calitate de precursor al literaturii moderne.

Anul 1956, al comemorării a 75 de ani de la moartea lui Dostoievski, s-a constituit ca punct de plecare a unui nou val de cercetări multilaterale, care îndreptăţesc aprecierea că, dintre scriitorii secolului al XIX-lea, Dostoievski rămîne unul din cei mai actuali. Rămîne de văzut prin ce. Încercării de a găsi un răspuns i-am dedicat comunicarea de faţă.

Schematizînd, am putea spune că lucrările şi comentariile, ca şi luările de atitudine ale unor scriitori şi gînditori faţă de opera lui Dostoievski, ar putea fi împărţite în două mari grupe : cele în care se discută preponderent cu privire la filozofia lui Dostoievski şi cele care se referă cu precădere la opera, sau chiar la „poetica" sa, dacă ar fi să acceptăm această formulare a lui M. Bahtin.

Ar mai fi de adăugat că aprecierile operei lui Dostoievski din punct de vedere filozofic se fac de pe poziţii diferite, chiar diametral opuse. Cele apologetice aparţin, de regulă, unor personalităţi cu idei reacţionare, care caută la Dostoievski în special confirmarea propriilor lor convingeri. Ca, de pildă, poetul simbolist rus Merejkovski, care a emigrat după revoluţie şi a excelat prin atitudinea sa agresiv antisovietică, sau filozoful existenţialist Berdiaev. Asemenea comentatori nu neagă de obicei valoarea artistică a operei lui Dostoievski, ci pur şi simplu nu se ocupă în mod independent de ea ; cum s-ar zice, dizolvă aprecierea artistică în adeziunea ditirambică la întreaga operă. Diferit e cazul comentatorilor marxişti, adversari declaraţi ai filozofiei lui Dostoievski. Ca regulă, respingînd predica preacreştină a smereniei din opera sa, ei recunosc extraordinara forţă a talentului lui Dostoievski. Gorki, de pildă, care a polemizat în repetate rînduri cu concepţia asupra vieţii a lui Dostoievski, care a scris şi opere literare receptate ca replici directe la anumite opere ale lui Dostoievski (*Cei trei*, *Bătrînul*), a ţinut totuşi să precizeze în raportul său la primul congres al scriitorilor sovietici că „genialitatea lui Dostoievski este indiscutabilă" şi că „talentul său nu poate fi comparat, în ceea ce priveşte forţa expresiei, decît doar cu cel al lui Shakespeare". Lunacearski, de asemenea, desolidarizîndu-se net de tot ce este reacţionar la Dostoievski, evidenţia „genialitatea" lui „bolnăvicioasă", precum şi forţa cu care a reprezentat zvîcnirile spasmodice ale omului mărunt surprins de „furtuna transformărilor capitaliste". Lenin însuşi, fără să fi scris în mod special despre Dostoievski, reliefa într-o discuţie cu scriitorul Bonci-Bruevici forţa talentului său realist, apreciind, de pildă, că *Însemnări din Casa Morţii* nu este doar un volum memorialistic, ci se ridică, prin transfigurarea artistică, pînă la nivelul unui simbol — „Casa Morţilor", spunea Lenin, e Casa Romanovilor, e Rusia care geme sub apăsarea ţarismului.

Dar, dacă pentru lucrările care se ocupă în mod preponderent de filozofia lui Dostoievski e caracteristică fie ignorarea problemelor realizării artistice (ca în cazul atîtor comentarii apologetice), fie separarea lor netă de conținutul de idei, pentru lucrările care se ocupă exclusiv sau preponderent de arta lui Dostoievski e caracteristică, dimpotrivă, în multe cazuri, ignorarea (voită sau spontană) a problemelor ideologice. Semnificativă din acest punct de vedere e cartea lui M. Bahtin *Problemele poeticii lui Dostoievski*, apărută recent în traducere românească. Deși pornește de la ipoteza că în romanele lui Dostoievski materialul de bază îl constituie ideile, că la Dostoievski adesea subiectul se realizează nu ca istorie a unui eveniment sau a unui destin, ci ca istorie a unei idei, Bahtin declară că pentru analiza poeticii natura acestor idei nu are importanță. El susține chiar că polifonismul specific al lui Dostoievski ar consta în faptul că la el „vocea" autorului, ca purtătoare a unui sistem ideologic, nu are în construcția operei un rol mai mare decît alte voci. Ceea ce e mai mult decît îndoielnic. E simptomatic că în a doua ediție a lucrării, luînd în considerație unele observații critice ale lui Lunacearski, Bahtin lasă fără răspuns principala obiecție ce i s-a făcut. Căci încă în 1929 Lunacearski observa că, deși Bahtin recunoaște existența în opera lui Dostoievski — în ciuda polifonismului — a unei unități artistice de ordin superior, el nu face nici un efort pentru a o defini. Firește, și pentru că orice încercare de acest gen l-ar fi condus în mod necesar pe Bahtin la analiza ideilor de fond, ceea ce criticul formalist evită cu tot dinadinsul să facă.

Un alt grup mare de lucrări unde accentul se pune pe arta lui Dostoievski sînt acelea în care opera sa e analizată mai ales ca un model de literatură realistă, și în primul rînd ca o expresie a realismului rusesc. (Pot fi amintiți în acest context o seamă de cercetători, ca Grossman, Kirpotin, Frinlander, Evnin, Ermilov, Tamara Motîliova ș.a.) Aici juxtapunerea artă-filozofie se face pe alt plan. Se declară în genere că în opera lui Dostoievski există o contradicție ireductibilă între scriitorul realist și filozoful reacționar și că din această confruntare scriitorul realist iese învingător. Un asemenea punct de vedere, fără a-i contesta valabilitatea, noi nu-l putem accepta decît în parte. Dostoievski a fost într-adevăr un mare scriitor realist. Opera sa abundă în tablouri de o mare veridicitate, secvențe vaste ale existenței umane, după care am putea reconstitui epoca cu aceeași exactitate ca și după romanele lui Balzac sau Tolstoi. Ca urmare, ceea ce spuneau Marx și Engels despre Balzac sau Lenin despre Tolstoi s-ar potrivi și lui Dostoievski. Dar nu vedem de ce și cum acest realism (de o forță excepțională) al lui Dostoievski ar intra într-o contradicție cu concepția sa asupra vieții. Și doar în treacăt vom aminti că, vorbind despre Tolstoi, Lenin n-a discutat nicăieri despre contradicția dintre gîndirea sa, pe de o parte, și creația artistică, pe de alta, ci de „strigătoarele contradicții" care guvernează atît gîndirea, cît și opera artistică a lui Tolstoi.

Cît îl privește pe Dostoievski însă, noi pretindem că filozofia sa, departe de a fi în contradicție cu realismul, dimpotrivă, mai degrabă e alimentată de acesta din urmă.

Ca să ne putem argumenta ipoteza în cadrul unei simple comunicări, sîntem nevoiți să simplificăm întrucîtva, dar și să schematizăm lucrurile. Știut este că una din particularitățile creației de proză a lui Dostoievski este absența caracterelor în sensul clasic al cuvîntului. La noi împrejurarea aceasta a fost subliniată, la timpul său, de Tudor Vianu, care releva că personajul lui Dostoievski nu este niciodată egal cu el însuși. Din această cauză și comportările sale nu sînt previzibile. Dimpotrivă, subiectul la Dostoievski se alcătuiește de obicei dintr-o suită de episoade care par a sfida toate legile determinismului. Noi vedem aici nodul în care se leagă indisolubil metoda de creație a lui Dostoievski și filozofia sa. Că în mare măsură patosul pledoariei ideologice a lui Dostoievski era îndreptat împotriva determinismului mecanicist nu e nevoie de demonstrat. În acest sens, suficiente mărturii pot fi găsite în articolele din *Jurnalul scriitorului* și tot pe această linie intervin cu argumente mereu noi atîtea din personajele sale, începînd cu *Omul din subterană* și pînă la *Razumihin*, *Versilov* sau *Zosima*. Însă principalul argument Dostoievski îl extrage din viața însăși. Operele sale parcă-i apostrofează pe adversari: voi ziceți că în lume totul e predeterminat, că fiecare fapt de viață poate fi încadrat într-un lanț de cauze și efecte, că datorită formării omului într-un anume mediu social comportările sale sînt previzibile? Dar uitați-vă în jur — dimpotrivă, parcă totul se țese din fire imprevizibile, inexplicabile, tainice, ascunse. Mai ales anii de ocnă, cînd marele romancier a putut observa îndeaproape atîtea destine singulare, l-au întărit în convingerea că toate faptele mai puțin obișnuite, faptele de obicei hotărîtoare în viața oamenilor sînt imprevizibile și sînt parcă hotărîte de niște forțe ascunse.

Deocamdată ne interesează mai puțin inconsistența unor asemenea argumente. Se vede de departe că Dostoievski polemizează nu cu reprezentanți autentici ai determinismului științific, ci cu vulgarizatorii acestuia. De altfel și Marx și Engels, iar apoi Lenin au dezvăluit cu claritate natura relației dintre necesitatea istorică și întîmplare. Dostoievski nu cunoștea operele respective, dar nici nu aborda problema științific, ci ca artist. Este de presupus că faptul în sine, faptul că viața ca atare parcă ar fi alcătuită din fragmente, fiecare în parte inexplicabile și imprevizibile, l-a impresionat în mod hotărîtor. Pe această constatare a fundamentat Dostoievski teoria sa a realismului așa-zis „fantastic". Esențialul în metoda sa artistică rezidă, după părerea noastră, în efortul de a înfățișa *realist* imprevizibilul și inexplicabilul. Comentariul filozofic a urmat acestui efort, nu l-a precedat.

Noi credem că, din punct de vedere metodologic, această latură (prin excelență originală) a creației lui Dostoievski oferă cea mai favorabilă perspectivă pentru înțelegerea și interpretarea atît a creației însăși, cît și a viabilității operei sale.

Din nou schematizînd, am putea spune că istoria literaturii ar putea fi tratată și ca o pendulare între două extreme. Una ar putea fi definită ca sete de certitudine, ca o aspirație către relevarea extatică a cuceririlor spiritului uman. Neavînd posibilitate să exemplificăm abundent, ne vom mulțumi cu menționea a două momente: literatura Greciei antice și literatura sovietică a anilor 20, ambele fiind niște literaturi născute

în ambianța a cîte unui „ev nou" în istoria umanității. Dar preferință olimpiană de a exalta certitudini putem găsi și în opera unui Goethe sau Lev Tolstoi. La cealaltă extremă s-ar afla literatura îmbibată de atracția autorilor către tot ce este tainic și enigmatic. Aici ar trebui să fie numită în primul rînd literatura romantică, iar în cadrul ei, ca expresia ei cea mai semnificativă, romantismul german. Simbolismul s-a constituit și el ca o nouă explozie a poeziei enigmelor. Doar întreaga teorie a „corespondențelor" ar putea fi interpretată și ca o convingere că poezia poate pătrunde (și trebuie s-o facă, aceasta fiind principala ei misiune) în sfera incognoscibilului.

În sfîrșit, ar mai fi de adăugat că, după convingerea noastră, nu întîmplător perioade dominate de una din cele două preferințe se succed aproape cu regularitate. Pentru că, firesc, fiecare nouă epocă de cuceriri a spiritului uman lărgește inevitabil și orizontul necunoscutului. Luminînd cu puterea minții zone pînă mai ieri necunoscute, învăluite în întuneric, omul descoperă mereu alte zone aflate complet în beznă. La timpul său, vorbind despre „omul rebel", care pășește „tot înainte și tot mai sus", Gorki și-l închipuia „călcînd cu pas încet, dar sigur, peste osemintele vechilor prejudecăți, singur în negura sură a rătăcirilor" și avînd în urma lui „ca un nor greu colbul trecutului", iar în față „mulțimea enigmelor ce-l așteaptă nepăsătoare".

„Enigmele", în sensul de lucruri sau fenomene inexplicabile, au constituit întotdeauna materie primă pentru poezie (sau, în limbaj contemporan, pentru literatura artistică). Chiar și poeții certitudinilor (ca Goethe sau Tolstoi) tot lor le-au închinat operele lor, dar biruindu-le. Întreaga operă a lui Tolstoi ni se relevă ca o uriașă întreprindere de demitizare, de distrugere a enigmelor, sau, după o expresie a lui Lenin, de „smulgere a măștilor de orice fel". Ca un triumf al omului asupra enigmei poate fi interpretată și partea a II-a din *Faust*.

Pe alți scriitori însă, pe romantici în primul rînd, enigmele i-au dominat. De aici ideea că materia primă a poeziei s-ar afla dincolo de realitate, idee atît de îndrăgită de poeții moderni, dacă ar fi să-i urmăm în analiza poeziei moderne pe Marcel Raymond și Hugo Friedrich.

Față de cele două ipostaze, Dostoievski ocupă un loc cu totul singular. Că opera sa este plină de enigme nu e greu de demonstrat. Din prima perioadă de creație *Dublul* sau *Gazda* așază chiar enigma în centrul subiectului. Dar precizăm că, afirmînd ceea ce afirmăm, nu avem în vedere piesele propriu-zis fantastice. Fantasticul ca substanță epică e la Dostoievski întotdeauna convențional. Avem în vedere enigmele care persistă în operele realiste lipsite de orice convenție fantastică. În *Umiliți și obidiți* întreaga istorie a micuței Nely persistă pînă la urmă ca o enigmă nedezlegată. Citind *Crimă și pedeapsă* ai senzația că autorul motivează atît de amănunțit comportarea lui Raskolnikov, ce l-a dus la crimă și apoi la autodivulgare, tocmai pentru a ne face să simțim că, dincolo de toate motivele identificabile, există și un „ce" misterios care l-a condus și-l conduce. În și mai mare măsură enigmele parcă plutesc în aer în romanul *Idiotul*. Aproape fiecare personaj are o enigmă a sa : și Mîșkin, și Rogojin, și Ipolit, și Nastasia Filipovna, și Aglaia. În *Adolescentul* întregul su-

biect epic e propulsat de dorința ardentă a povestitorului de a dezlega enigma lui Versilov. Dar enigma rămîne totuși nedezlegată. În *Frații Karamazov* misterul se instituie de la început ca un veritabil stăpîn în casa eroilor și nu o părăsește nici pînă la sfîrșit. Însă misterele și enigmele lui Dostoievski sînt de cu totul altă natură decît cele din literatura romantică : la romantici — și la Edgar Poe, și la Hoffmann, ca să nu dăm decît două exemple — enigma parcă intrevine la interferența a două planuri : există un plan al realității, logic, cognoscibil, explicabil, în care totul se petrece determinat, ca în viață, și un plan necunoscut, misterios, incognoscibil. Misterul se naște în momentul în care lanțul evenimentelor în planul realității cognoscibile este perturbat din cauza intervenției unor forțe venite din celălalt plan. La Dostoievski însă enigma face parte din realitate, ea aparține tot atît de organic realității formative ca și amănuntele insignifiante ale traiului diurn. Pentru Dostoievski enigma nu se opune realității, ci-i aparține ; mai mult — constituie în fapt materia primă principală a vieții. De aceea n-ar fi hazardat să susținem că, în pofida religiozității, Dostoievski a fost un materialist spontan. Problema în ce măsură enigmele pînă la urmă sînt cognoscibile (deci în ce măsură pot fi desființate ca enigme) nici nu se pune la Dostoievski, pentru că el se apropie de ele nu ca un gînditor, ci ca artist. Ca gînditor, Dostoievski încearcă într-adevăr să explice unele enigme, de pildă inconsecvența caracterologică, dedublarea omului, ca o expresie a luptei imanente între bine și rău, dar în aceste explicații de regulă eșuează. Ca artist realist însă nu-și propune să explice nimic, ci doar să înfățișeze. Și ne face să vedem, să simțim, să auzim, să pipăim enigmele, așa cum există ele înăuntru realității obiective. Nouă ni se pare că pornind de aici am putea să explicăm și unele particularități structurale ale prozei lui Dostoievski și destinul operei sale prin ecourile identificabile în creația unor urmași și cauzele unei mai acute actualități a operei lui Dostoievski în zilele noastre. Cît privește structura prozei dostoievskiene, Mihail Bahtin într-adevăr a sesizat unele aspecte izbitoare. Dar în prezentarea din cartea *Problemele poeticii lui Dostoievski* ele rămîn izolate. De aceea întreaga cercetare parcă nu depășește nivelul descripției Polifonismul este într-adevăr caracteristic lui Dostoievski, ca și carnavalizarea, ca și o anumită atitudine față de cuvînt. Dar toate ni se par subordonate principiului artistic director al realismului fantastic. Lumea lui Dostoievski e vulcanică, e o lume încontinuu tulburată de mișcările seismice din adîncuri, care pot fi încorporate realității, dar nu pot fi explicate încă. Scriitorul sapă cît mai adînc, nu ca să găsească o explicație, ci ca să le „vadă". Dar pentru aceasta trebuie și să le provoace. De aici polifonia și carnavalizarea ca procedee de mare eficiență pentru imaginarea unor universuri zguduite de mișcări seismice, am spune, prin analogie — subsufletești. În consecință, patosul lui Dostoievski nu este ca la Tolstoi sau Flaubert, de reducere a incognoscibilului la niște date pînă la urmă banale, de demitizare, ci de luare în stăpînire a enigmelor așa cum sînt. Aici vedem noi marea originalitate a lui Dostoievski. Literatura pînă la el nu a cunoscut o atare atitudine. În fața enigmelor scriitorii fie că se înfiorau (romanticii), fie că le sfidau (clasicii, inclusiv realiștii clasici). Dostoievski nu procedează nici într-un fel, nici în altul. Enigma rămîne la el enigmă, dar printr-un sistem extrem de complicat de procedee el o descărnează de substanța ei

ostilă omului şi ne familiarizează cu ea. (E ciudat, poate, dar aşa va proceda şi Gorki, în pofida adversităţii lui implacabile faţă de filozofia lui Dostoievski.) E uimitor în ce măsură reuşeşte Dostoievski parcă să ne obişnuiască cu gîndul că misterul în fond nu conţine în el nimic groaznic, ci este un component organic al realităţii.

Că tocmai pe acest făgaş Dostoievski a avut urmaşi nu încape îndoială. Dar cu o condiţie — să ştim a proceda la delimitările necesare. Pentru că — trebuie s-o admitem — cu identificarea ecourilor din Dostoievski s-a cam abuzat. Unii au văzut în tot ce este interes pentru psihologie sau analiză psihologică (în sensul dat cuvîntului de Ibrăileanu) influenţe dostoievskiene. Dar de ce să exagerăm? — analize psihologice la fel de profunde, dacă nu şi mai profunde, găsim şi la Tolstoi, la Turgheniev, apoi la Gorki, Andreev şi alţi realişti ruşi. Prin excelenţă dostoievskian e interesul pentru cotiturile de comportament imprevizibile şi inexplicabile. Iar dacă e aşa, Hemingway, de pildă, e foarte puţin dostoievskian, şi mai degrabă tolstoian şi gorkian; în schimb, dostoievskian e Faulkner, ca şi Camus. *La Chutte* e o replică directă la *Omul din subterană*, iar *Străinul* la *Crimă şi pedeapsă*. Dar nu pentru că şi aici se comite un omor, ci prin accentul pus asupra lipsei de motivaţie. Camus, într-un fel, absolutizează procedeul lui Dostoievski. Ceea ce la romancierul rus răzbătea din străfunduri, aici e relevat pregnant. Tot romanul există numai pentru că există un erou cu reacţii în aparenţă absurde. La Kafka dezvoltarea liniei dostoievskiene urmează o altă cale. Camus păstrează ambianţa generală a unei realităţi guvernate de sistemul motivaţiilor realiste, dar îi dinamitează dinlăuntrul, introducînd *în el* cotituri nemotivabile. La Kafka dimpotrivă, ambianţa familiară realismului naiv e izgonită din structură (este scoasă în afara parantezei), comportările imprevizibile rămînînd a forma numai ele ţesătura epică. Dar astfel dispare şi contrastul dintre previzibil şi imprevizibil şi întreaga lume se transformă brusc într-o lume de coşmar. Însă atitudinea estetică fundamentală e dostoievskiană — enigma nu e concepută ca reprezentînd o forţă în afara realităţii, ci ca fiind în fapt principala forţă motrice a realităţii însăşi.

Ne rămîne acum doar să ne formulăm ipoteza cu privire la actualitatea operei lui Dostoievski. Ni se pare că în etapa actuală a dezvoltării literare din nou se observă un interes sporit pentru ceea ce am definit, de altfel într-un mod cu totul convenţional, *enigmă*. Deceniile de după cel de-al doilea război mondial au intrat în istoria umanităţii ca o epocă de mari victorii. Zdrobirea fascismului şi triumful spiritului de libertate, angajarea pe drumul socialismului a noi state şi popoare, asaltul cosmosului şi marile izbînzi ale ştiinţei şi tehnicii, toate acestea au amplificat enorm cantitatea certitudinilor, precum şi încrederea omului în forţele sale. Dar ca întotdeauna cuceririle minţii au dus şi la descoperirea de noi oceane de întrebări. Niciodată poate omenirea n-a stat în faţa unui număr atît de mare de probleme noi. Deci de enigme noi.

Există azi, la un pol, amatori de soluţii facile, care preferă apa călduţă a automulţumirii. Dintr-o asemenea atitudine se naşte literatura ilustrativistă, exasperantă prin monotonia ei.

La celălalt pol, scăldat ca de un ocean de mîzgă de valurile ermetismului şi ale absurdului, se înalţă fortăreaţa fatalismului. Enigmele nu

pot fi învinse. Destinul omului le e subordonat. Să ne prosternăm în fața enigmelor ca oamenii epocii de piatră în fața fulgerului. Să creăm din ele un nou dumnezeu și să renunțăm pînă și la gîndul de a le dezlega vreodată.

Omul modern, omul lumii socialiste, respinge însă și o alternativă și alta. De aceea îl îndrăgește pe Dostoievski. Nu pentru predicile lui, care sună azi cu totul anacronic, ci pentru realismul său curajos, pentru frenezia cu care pătrunde în colțurile cele mai misterioase ale realității.

Libertatea, ne învață marxismul, e necesitatea înțeleasă. Însă nu toate aspectele noii realități, care zi de zi, cîteodată cu totul imprevizibil, își schimbă fața, pot fi înțelese pînă la capăt. Pentru studierea lor rațională e nevoie de timp. Arta poate îndeplini misiunea unui detașament de recunoaștere. Ea poate pătrunde în straturile mai enigmatice ale realității, chiar înainte ca ele să fi fost explicate, și să ia în stăpînire enigmele, înfățișîndu-le.

Un maestru, pînă azi nedepășit, al acestui mod de a birui enigmele a fost Dostoievski. Fapt pentru care ni-l asociem și în epoca noastră socialistă și îl facem tovarăș în noua ofensivă pe care o dezlănțuim pentru cucerirea de noi continente virgine. Căci, spre deosebire de epoca în care a trăit Dostoievski, noi în epoca noastră n-avem îndoieli. Sub steagul comunismului vom ști să sfărîmăm toate misterele ce ni se vor pune în cale.

CERCETAREA COMPARATĂ A LITERATURILOR SLAVE ÎN ROMÂNIA*

STAN VELEA

Cu tradiții vechi în România, aflîndu-și puncte de început încă la B.P. Hasdeu (1838—1907) [1], slavistica românească își are drept adevărat ctitor pe I. Bogdan (1864—1919), învățat de renume internațional, ale cărui lucrări [2] au impus „filologia slavo-română" ca pe o ramură de sine stătătoare. Prefigurate la Hasdeu, direcțiile fundamentale de cercetare ale școlii românești de slavistică au fost formulate cu limpezime științifică de I. Bogdan, păstrîndu-și valabilitatea și astăzi. Evident, date fiind legăturile dintre poporul român și popoarele slave din imediata vecinătate în cursul istoriei, scopul expres al studierii acestor raporturi pe cît mai multe planuri era — este și în prezent — lămurirea în primul rînd a unor probleme de istorie și cultură românești. Deși accentul s-a menținut o vreme asupra istoriei și a filologiei, cercetările s-au extins repede și la alte domenii, precum folcloristica și cărțile populare, apropiindu-se astfel de literatura propriu-zisă, cultă. Cu succese notabile în perioada dintre cele două războaie [3], slavistica comparată înflorește în România îndeosebi în ultimele două decenii. Inițiativele organizatorice — înființarea catedrelor de limbi și literaturi slave în cadrul Universității, așadar creșterea numărului de specialiști, înființarea în 1956 a Asociației slaviștilor din Republica Socialistă România, care editează anuarul „Romanoslavica", participările la congresele Asociației internaționale de literatură comparată, consfătuirile naționale de literatură

* Comunicarea a fost ținută la Conferința de literatură comparată care a avut loc la Moscova între 18—20 mai a.c.

[1] B. P. Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul al XVI-lea*, București, 1879, 768 p.; *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, vol. I (1886), II (1887), III (1893). Lucrarea, neterminată, a fost concepută ca o enciclopedie lingvistică, folclorică și istorică a poporului român.

[2] I. Bogdan, *Însemnătatea studiilor slave pentru români*, București, 1894, 41 p.; *Istoriografia română și problemele ei actuale*, București, 1905, 33 p., ș.a.

[3] De pildă P. Caraman, *Ceremonialul colindării la slavi și la români* (*Obrzęd kolędowania u słowian i u rumunów*), Cracovia, 1933, 630 p. Se studiază termenul, originea, clasificarea și evoluția colindelor la slavi și la români.

comparată din 1967 și 1969, a căror organizare periodică a intrat în tradiția Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu", și, mai în urmă, crearea în 1970 a Comitetului național de literatură comparată —, pe de o parte, și clarificările teoretice, de ordin metodologic, înlăuntrul disciplinei literaturii comparate pe plan național [4] și internațional, pe de altă parte, au înlesnit dezvoltarea preocupărilor comparatiste și în ceea ce privește literaturile slave [5]. Au fost abordate probleme multiple, aparținînd raporturilor dintre literatura română și una sau mai multe literaturi slave, dintre literaturile slave între ele sau dintre acestea și alte literaturi europene. În acest fel s-a ajuns la rezolvarea multor litigii și semne de întrebare ale istoriei literare. Cercetarea comparată a literaturilor slave a înregistrat astfel o creștere neîntreruptă, pe care vom încerca s-o ilustrăm în prezentarea ce urmează.

Înainte de a expune diferite aspecte ale lucrărilor privind raporturile dintre literatura română și literaturile slave, se cuvine să ne referim, oricît de sumar, la folcloristică și la cărțile populare, căci comparatismul slavo-român se manifestă pregnant și în aceste domenii înrudite, în care continuă preocupări statornice inițiate de B. P. Hasdeu în penultimul deceniu al secolului al XIX-lea [6]. Specialiștii în materie au întreprins studii numeroase privind speciile literaturii populare, întrepătrunderile dintre ele și circulația lor în spațiul românesc și slav; în unele cazuri, strădania lor a fost încununată de sinteze monografice lămuritoare. Dintre speciile folclorului, un interes deosebit a stîrnit poezia epică. În acest sens, reținem lucrări care tratează geneza unor balade importante, ca *Miorița* sau *Meșterul Manole*, răspîndirea lor în aria slavă înconjurătoare [7] și interferențele tematice, de motive și de personaje operate între eposul popular românesc și cel slav, rus, bulgar, sîrbocroat, slovac, polonez etc. [8]. Avînd în intenție rezolvarea problemelor puse de epica orală

---

[4] T. Vianu, *Estetica*, București, vol. I, 1934, 286 p. și vol. II, 1936, 244 p. Autorul relevă importanța metodei comparate în aprecierea fenomenului literar, susținînd și în alte lucrări aplicarea dialecticii istorice în interpretarea faptelor de istorie literară. De exemplu, *Literatura universală și literatura națională*, București, 1956, 303 p., și *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1960, 256 p.; Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, București, 1967, 208 p. — un mănunchi de studii teoretice și aplicative care definesc și aplică cele două concepte — și *Principii de literatură comparată*, București, 1969, 268 p. Aci se studiază istoric termenul, obiectul, metoda și locul literaturii comparate în ansamblul disciplinelor înrudite ale științei literaturii, apoi raporturile internaționale se împart în relații, paralelisme și caractere diferențiale.

[5] În paralel s-au înmulțit, firește, studiile de slavistică pură. Menționăm doar cîteva monografii: I. Ianoși, *Dostoievski „tragedia subterană"*, București, 1969, 431 p., T. Gane, *Lermontov*, București, 1963, 320 p.; St. Bitan, *Serghei Esenin*, București, 1969, 296 p.; G. Maievschi, *Mihail Șolohov*, București, 1970, 266 p.; T. Nicolescu, *I. Bunin*, București, 1971, 334 p.; St. Velea, *Reymont*, București, 1966, 284 p., ș.a.

[6] Din multitudinea studiilor referitoare la comorile artei populare, le vom evidenția doar pe acelea care cuprind direct sau implicit apropieri și deosebiri comparative cu folclorul din diferite țări slave.

[7] A. Balotă, *Despre genetica și tehnica epicii orale sud-slave*, în „Romanoslavica", București, III, 1958, p. 159—183; P. Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei „Meșterul Manole" în Balcani*, în „Buletinul Institutului de filologie română", Iași, I, 1934, p. 63—102; A. Fochi, *Miorița*, București, 1964, 1108 p., ș.a.

[8] N. Roșianu, *Eposul popular rus și balada populară română*, în „Romanoslavica", IV, 1960, p. 203—223; R. Niculescu, *Interférences de la littérature narrative et épique slovaque et roumaine — Juraj Janosik et Pintea Viteazul*, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 263—273.

românească, autorii au realizat prin studiere comparată lucrări complete despre cutare baladă [9] sau sinteze ilustrative [10]. De cercetări comparate s-au bucurat şi alte specii ale literaturii populare. Despre basm menţionăm studiul cuprinzător al lui L. Şăineanu [11] şi alte lucrări referitoare la tehnica naraţiunii [12] şi la personaje [13]. La fel de merituoasă este şi teza de doctorat a lui P. Caraman despre colinde, *Ceremonialul colindării la slavi şi la români*, precum şi studiile lui I.C. Chiţimia despre bocet [14] şi proverbe [15]. Cel din urmă, slavist reputat, a elaborat şi prima sinteză a folclorului românesc văzut în perspectiva comparată, în care apreciază literatura populară românească în context european, cu referiri stăruitoare la folclorul popoarelor slave [16].

Destul de multe şi cu o circulaţie foarte mare, cărţile populare au reţinut de timpuriu atenţia cercetătorilor. Prima iniţiativă îi aparţine tot lui B.P. Hasdeu, care publica, în 1879, *Cărţile poporane ale românilor în secolul al XVI-lea* [17]. Preluate de şcoala lui N. Cartojan [18], studiile ulterioare, conţinînd aplicaţii comparative din ce în ce mai largi, luminează obiectul din direcţii multiple. Se cercetează astfel funcţia literară naţională şi importanţa internaţională a romanelor populare în literaturile slave şi română [19], se depistează, în acelaşi spaţiu etnic, legăturile unor cărţi populare cu folclorul [20], pătrunderea în România [21] etc. Retipărirea lor cu cîţiva ani în urmă de I. C. Chiţimia şi D. Simonescu într-o ediţie critică lămureşte multe din problemele de origine, circulaţie, interferenţe şi evoluţie privitoare la cărţile populare [22].

---

[9] A. Fochi, *op. cit.*

[10] I. C. Chiţimia, *Poezia populară narativă. Balada*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1957, nr. 3–4, p. 595–651; Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966, 548 p.

[11] L. Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895, 1114 p.

[12] N. Roşianu, *Formele tradiţionale în basm*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 461–484 etc.

[13] L. Şăineanu, *Ielele*, în „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie", IV, 1887, fasc. II, p. 159–210; Gh. Muşu, *Baba Jaga*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 485–495.

[14] I. C. Chiţimia, *Cîntece funerare populare*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1959, nr. 3–4, p. 621–665.

[15] I. C. Chiţimia, *Paremiologie*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1960, nr. 3, p. 461–484.

[16] I. C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, 1971, 430 p. Volumul cuprinde studii teoretice despre: datare, clasificare, genuri, realism şi artă literară în folclor, bazele creaţiei folclorice contemporane şi necesitatea metodei filologice în studierea literaturii populare etc. şi studii aplicative despre: baladă, bocet, basm, proverbe, ghicitori, jocuri de copii. Punct de plecare: folclorul românesc, cu ample raportări la contextul european, îndeosebi la cel slav.

[17] B. P. Hasdeu, *Cărţile poporane ale românilor în secolul al XVI-lea.*

[18] N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura română*, Bucureşti, 1929, vol. I, 272 p., şi II, 450 p.

[19] I. C. Chiţimia, *Les livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica", Bucureşti, XVI, 1968, p. 256–272.

[20] I. C. Chiţimia, *„L'Histoire du sage Ahikar" dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapporte avec le folklore*, în „Romanoslavica", Bucureşti, IX, 1963, p. 413–426.

[21] V. Ciobanu, *Relaţii literare româno-ruse în epoca feudală*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1960, nr. 2, p. 293–308.

[22] *Cărţile populare în literatura românească*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de I.C. Chiţimia şi D. Simonescu, Bucureşti, 1963, vol. I, 456 p., vol. II, 416 p.

Cu unele compartimente mai mult sau mai puțin dezvoltate, comparatismul literar slavo-român acoperă, în timp, întreaga literatură română, de la perioada de constituire pînă în vremea noastră. Epoca veche, de formare a literaturii „religioase", este cercetată în studii care încep prin a se referi la probleme mai largi de cultură comparată, conținînd însă certe implicații literare. Amintim, pe această direcție, lucrările care încearcă să desprindă particularitățile literaturii române în etapa slavonismului cultural [23], importanța ei pentru istoria literaturii slave [24] sau rolul stimulativ al inserțiilor bogomilice [25]. Referințe de slavistică comparată se găsesc, de asemenea, în istoriografia literară, veche și nouă [26] — ne gîndim la *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, de N. Iorga, *Istoria literaturii române vechi*, de N. Cartojan, *Literatura română veche*, de Al. Piru, ș.a. —, aluzii care cresc în preocupări majore în alte lucrări ale slaviștilor. Așa sînt contribuțiile lui P. Olteanu la cercetarea și stabilirea paternității unor omilii din vechile literaturi bulgară și română [27], cele care vorbesc despre legăturile culturale româno-ucrainene [28], despre difuziunea literaturii bulgare din secolul al XIV-lea în țările române [29], despre unele influențe poloneze în opera cronicarilor noștri [30] ori cele care atestă prezența unor personalități istorice, ca Vlad Țepeș și Petru Rareș, în literatura rusă veche [31]. Aplicarea metodologiei comparate în studierea literaturii române vechi a condus, fără îndoială, la luminarea multor obscurități, la stabilirea multor adevăruri istorico-literare, la care nu s-ar fi putut ajunge fără raportarea consecventă la realitățile culturale din țările slave vecine. Rezultatele cercetărilor întreprinse în acest domeniu ne îndreptățesc să credem că acesta este drumul pe care trebuie să meargă specialiștii români și în viitor pentru a contribui la rezolvarea celorlalte probleme de factologie sau exegeză literară — încă îndoielnice, necunoscute sau eronate — care țin de o epocă ce nu abundă în documente dătătoare de certitudini.

---

[23] I. Bărbulescu, *Curentele literare la români în perioada slavonismului cultural*, București, 1928, 424 p.; A. Balotă, *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, în „Romanoslavica", București, I, 1958, p. 210—236.

[24] P. P. Panaitescu, *La littérature slavo-roumaine et son importance pour l'histoire des littératures slaves*, Praga, 1929, 12 p.

[25] A. Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și țările române*, în „Romanoslavica", București, X, 1964, p. 19—71.

[26] N. Iorga, *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, București, 1904, 222 p.; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, București, 1940—1945, vol. I—III; Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1962, 564 p.

[27] P. Olteanu, *Contribuții la studiul literaturii omiletice în vechile literaturi bulgară și română*, în „Romanoslavica", București, XIV, 1967, p. 305—358; *Criteriile stilistice în studiul comparat al literaturii omiletico-parenetice*, în vol. *Probleme de literatură comparată și universală*, București, 1970, p. 135—153.

[28] Șt. Ciobanu, *Din legăturile culturale româno-ucrainene. Ioanichie Galeatovski și literatura românească veche*, București, 1938, 90 p.

[29] E. Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains*, Paris, 1947, 188 p.

[30] P. P. Panaitescu, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1925, 226 p.

[31] I. Bogdan, *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*, București, 1896, 170 p.; Șt. Ciobanu, *Domnitorul Moldovei Petru Rareș în literatura rusă veche*, în „Revista istorică română", București, XIV, 1945, fasc., 3, p. 316—353.

Cercetările comparatiste ale literaturilor slave, în relaţie sau nu cu cea română, sporesc simţitor în volum şi diversitate pe măsură ce ne apropiem de vremea noastră. Epocile premodernă, modernă şi contemporană adună studii bogate, concentrate pe cîteva direcţii, unele frecventate mai intens, altele mai puţin, care, firește, nu izbutesc să acopere în întregime necesităţile disciplinei. Datele bibliografice atestă că marea majoritate a eforturilor au fost îndreptate de specialişti mai ales către probleme privind destinul literar al unor scriitori slavi pe solul spiritualităţii româneşti. Se cuvine pomenit, în primul rînd, aportul considerabil al rusiştilor, care au urmărit şi comentat, pe fundalul legăturilor istorice, pătrunderea valorilor de prim rang ale literaturii ruse şi sovietice în România, căutînd să dea răspunsuri cît mai documentate la întrebări dificile, referitoare la istoricul şi calitatea traducerilor, la circulaţie, ecouri şi interferenţe posibile în operele scriitorilor români, la izvoare tematice, similitudini şi deosebiri de meşteşug artistic etc. În cazul unor nume răsunătoare din patrimoniul clasic rus s-au elaborat adevărate monografii, autorii străduindu-se să cuprindă exhaustiv problemele esenţiale ridicate de specificul acestui gen de cercetări. Lucrările ample ale T. Nicolescu despre receptarea lui N. V. Gogol şi L. Tolstoi, V. Ciobanu despre F.M. Dostoievski, Gh. Barbă despre M. Solohov şi ale altora reprezintă solide contribuţii de comparatism aplicat [32]. Mai reduse, ca întindere şi problematică, dar destul de numeroase, sînt studiile care cercetează răspîndirea în România a altor scriitori ruşi de afirmare internaţională, începînd cu romanticii A.S. Puşkin şi M.I. Lermontov [33], trecînd apoi la realişti, ca A. P. Cehov, V. Korolenko şi V. Garşin [34], la cei cu aplecări moderniste, ca L. Andreev [35], şi încheind cu cei contemporani: M. Gorki, K. Fedin, S. Esenin [36] ş.a. Alte lucrări, nu prea multe, abordează probleme mai generale ale raporturilor dintre literaturile rusă şi română, încercînd să schiţeze sintetic impulsurile şi prelucrările unor epoci întregi înlăuntrul factorului receptor [37]. Studii de tipul relaţiilor binare, profilate pe urmărirea ecourilor emise de o literatură şi recepţionate de alta, există

---

[32] T. Nicolescu, *Opera lui Gogol în România*, Bucureşti, 1959, 204 p., şi *Tolstoi şi literatura română*, Bucureşti, 1963, 324 p.; V. Ciobanu, *F. M. Dostoievski în România*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1963, nr. 1—2, p. 81—122; Gh. Barbă, *Opera lui M. Şolohov în România*, în „Romanoslavica", VI, 1962, p. 167—187, şi X, 1964, p. 119—138.

[33] De exemplu: T. Gane, *Ecoul creaţiei lui M. I. Lermontov în România*, în „Studii de literatură universală", Bucureşti, III, 1961, 26 p.

[34] T. Nicolescu, *Opera lui A. P. Cehov în România*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1959, nr. 3—4, p. 491—516; V. Ciobanu, *Doi nuveliști ruşi în România: V. Garşin şi V. Korolenko*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1955, nr. 4, p. 49—94.

[35] I. Berlogea, *Dramaturgia lui L. Andreev şi teatrul românesc*, în „Romanoslavica", Bucureşti, XV, 1967, p. 89—108.

[36] Citäm selectiv: V. Şoptereanu, *Din istoria răspîndirii operei lui M. Gorki în România*, în „Romanoslavica", Bucureşti, IX, 1963, p. 361—386; Gh. Barbă, *Opera lui K. Fedin în România*, în „Studii de literatură universală", Bucureşti, VI, 1964, p. 41—56; D. Pillat, *Esenin la noi*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", Bucureşti, 1958, nr. 1—2, p. 242—247.

[37] M. Novicov, *Literatura rusă în România în a doua jumătate a secolului XIX*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1962, nr. 1, p. 93—110; T. Gane, *Elemente comune în dezvoltarea criticii literare progresiste române şi bulgare sub influenţa revoluţionarilor democraţi ruşi*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 267—290 ş.a.

și cu privire la alte literaturi slave; e adevărat, incomparabil mai puține. Cunoscătorii români de limbă bulgară, polonă, ucraineană ș.a. au acordat atenție marilor scriitori intrați în circuitul valorilor spirituale de la noi. Circulația în veșmînt românesc a lui H. Sienkiewicz, T. Șevcenko ș.a. [38], considerarea critică a traducerilor [39] din N. Vapțarov și Wł. Reymont sau detectarea unor transmiteri de idei, teme ori de tehnică literară [40] au constituit preocupări laborioase pentru o serie de slaviști.

Raporturile româno-slave în domeniul literaturii au fost înfățișate și în studii de alt tip, anume cel numit în metodologia comparată al paralelismelor între opere, scriitori sau curente, studii care nu presupun neapărat legături directe între factorii comparați, de felul izvoarelor sau al influențelor, deși nu fac abstracție de ele, explicînd apropierile prin situații social-istorice și temperamente artistice similare, prin circulația ideilor și, mai rar, prin simple coincidențe. Finalitatea unor asemenea lucrări este nu atît stabilirea certă de surse străine de inspirație și de înrîuriri, cît afirmarea, prin mijlocirea asemănărilor și, în special, a deosebirilor, a originalității talentului cercetat și fixarea locului pe care-l ocupă în ierarhia valorilor naționale și universale. Urmărirea în paralel a problematicii, a condițiilor istorice de elaborare, a particularităților estetice etc. a îndreptat lumini convingătoare spre structura operelor unor scriitori români, ca Gh. Asachi [41], M. Eminescu [42], I. L. Caragiale [43], L. Rebreanu [44], G. Coșbuc [45] și P. Dan [46], aducînd argumente în plus la definirea lor prin compararea cu alți mari creatori ai lumii slave, respectiv cu A. Mickiewicz, I. Krasko, satiricii ruși, Wł. Reymont și N. A. Nekrasov. Astfel de alăturări întregesc perspectiva exegezei critice, conferind temeinicie și siguranță aprecierilor. De cîteva ori, în același scop, specialiștii au încercat să scruteze în paralel, pe mai multe planuri naționale, și unele curente literare românești, precum poporanismul, care a fost considerat în comparație cu narodnicismul rus și ludomania poloneză [47].

---

[38] Z. Iuffu și D. Zavera, *Răspîndirea literaturii bulgare moderne în România pînă în 1944*, în „Romanoslavica," IX, 1963, p. 447—482; M. Vîrcioroveanu, *Receptarea creației lui H. Sienkiewicz în România*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p.71—88; M. László, *Sevcenko în România*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1961, nr. 4, p. 719—738 etc.

[39] L. Fotiade, *Nicola Vapțarov în românește*, în „Romanoslavica", III, 1958, p. 251—258; St. Velea, *Reymont în românește*, în St. Velea, *Reymont*, p. 230—244 ș.a.

[40] I. C. Chițimia, *Influențe și traduceri ale lui A. Mickiewicz în literatura română*, în „Romanoslavica", XII, 1965, p. 179—190 ș.a.

[41] I. C. Chițimia, *A. Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asaki*, în „Romanoslavica", I, 1958, p. 124—135.

[42] C. Barboricâ, *Eminescu și Krasko*, în vol. *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, 1970, p. 207—215; Gh. Călin, *Considerații asupra stilului poeziei lui Ivan Krasko în raport cu stilul poeziei lui Eminescu*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 317—326.

[43] M. Novicov, *Caragiale și satiricii ruși*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor," 1962, nr. 2, p. 281—290.

[44] St. Velea, *Reymont în literatura română*, în St. Velea, *Reymont*, p. 194—229; I. Petrică, *„Țăranii" lui Wł. Reymont și „Ion" al lui Rebreanu*, în vol. *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 279—289.

[45] M. Novicov, *Coșbuc și Nekrasov*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 421—442.

[46] St. Velea, *Pavel Dan și Reymont*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1964, p. 735—752.

[47] V. Ciobanu, *Poporanismul*, București, 1947, 254 p.; St. Velea, *Însemnări despre poporanismul român, rus și polonez*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 421—442.

O despărțitură deloc minoră a comparatismului român în general, prin urmare și a celui româno-slav, spre dezvoltarea căreia îndemna nu de mult Al. Dima în ale sale *Principii de literatură comparată*, este aceea a studierii răsfrîngerilor pe care le-au avut realitățile sociale și literare de la noi în literaturile popoarelor slave. Conturîndu-se tot mai limpede în cadrul de ansamblu, începe să fie ilustrată de preocupări adecvate și în slavistica comparată. Pînă în prezent s-au inițiat lucrări critice despre tălmăcirile din poezia lui M. Eminescu în limbile rusă [48] și bulgară [49], din opera lui I. L. Caragiale în slovacă [50] și, de asemenea, despre ecourile românești în opera unui L. Karavelov [51] sau în conștiința unui V. Korolenko [52].

Cercetarea comparată a literaturilor slave în România mai este reprezentată și de alte cîteva direcții. Preocupați să abordeze în primă atenție acele probleme de slavistică direct sau implicit legate de literatura noastră — așa se explică precumpănirea lor numerică —, specialiștii români și-au canalizat totuși strădania și spre unele domenii ale slavisticii comparate fără contingențe cu fenomenul românesc. S-au ocupat, printre altele, de soarta unor genuri literare [53], scriitori [54] și motive [55] în spațiul european, încercînd nu o dată să rezolve probleme de geneză a unor opere prin raportarea la izvoare din alte literaturi neslave [56], de paralelisme de motive [57] și ideație [58], în sfîrșit, de legături între scriitori slavi de aceeași naționalitate [59] sau de naționalități diferite [60]. Adevărat, în stadiul actual, acestea sînt mai mult niște prefigurări care sugerează unele din liniile de dezvoltare ulterioară.

---

[48] D. Copilu, *Eminescu și cultura rusă*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p. 45—70.

[49] C. N. Velichi, *Poeziile și proza lui Eminescu în limba bulgară*, în „Romanoslavica", XII, 1965, p. 209—234.

[50] Gh. Călin, *Ion Luca Caragiale în limba slovacă*, în „Romanoslavica"", XV, 1967, p. 119—132.

[51] Z. Iuffu, *Oglindirea realităților românești în opera lui Liuben Karavelov*, în „Analele Universității București", 1961, nr. 23, p. 507—516.

[52] T. Nicolescu, *Korolenko despre România*, în „Studii de literatură universală ", București, I, 1956, p. 167—176.

[53] I. C. Chițimia, *Aspecte ale fabulei mediteraneene esopice în unele epoci și literaturi europene*, în *Probleme de literatură comparată*, București, 1970, p. 19—30; V. Stoianovici, *Romanul iugoslav contemporan în context european*, în *Probleme de literatură universală și comparată*, p. 437—445.

[54] I. C. Chițimia, *Sonetele lui Mieckiewicz în context universal*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 283—299; M. Novicov, *Esenin și poezia secolului al XIX-lea*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 407—415.

[55] Tr. Ionescu-Nișcov, *Kirdjali dans la littérature universelle*, în „Romanoslavica", I, 1958, p. 105—123; St. Velea, *Motivul Mazepa în literatura romantică*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 39—48.

[56] E. Loghinovschi, *Poemul „Demonul" de Lermontov și filozofia lui Schelling*, în *Studii de literatură comparată*, p. 103—112; A. Heinrich, *Ivan Turgheniev și filozofia clasică germană*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 379—386.

[57] S. Popescu, *Motivul dublului la Dostoievski și Poe*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 361—368.

[58] N. Zega, *Nuvelistica lui I. S. Turgheniev și Guy de Maupassant*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, p. 387—400.

[59] N. Zega, *Turgheniev și Bielinski*, în „Romanoslavica", XVII, 1970, p. 349—369.

[60] I. C. Chițimia, *Legăturile lui T. Șevcenko cu scriitorii și revoluționarii polonezi*, în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 245—259.

La capătul acestui foarte scurt itinerar în peisajul slavisticii comparate din România, se impun cîteva consideraţii de ansamblu care să aprecieze retrospectiv cele realizate şi să schiţeze perspectivele disciplinei în viitor. După cum se poate constata parcurgînd subsolurile bibliografice — aproape complete —, cele mai multe studii privesc, era de aşteptat, raporturile existente între literatura română, înţelegînd prin aceasta şi domeniile înrudite : folclorul şi cărţile populare, şi cele slave dimprejur, autorii intenţionînd să rezolve mai ales probleme ridicate de primul termen al relaţiei. Desigur, fără a neglija cu totul celelalte direcţii de cercetare, care nu prezintă întrepătrunderi cu fenomenele culturii româneşti. Referindu-se la întreaga existenţă a literaturii noastre, de la epoca feudală pînă astăzi, acoperind în consecinţă o perioadă destul de întinsă, specialiştii români au izbutit să ilustreze mai toate aspectele principale ale studiului comparat al literaturilor slave ; de la legături directe de tot felul : circulaţie, izvoare, înrîuriri, pînă la paralelisme, incidentale sau nu, între idei, motive, opere, scriitori, genuri, curente literare etc. Preluînd contribuţiile înaintaşilor în spiritul dialecticii istorice, slaviştii români vor trebui să dezvolte mai departe toate direcţiile cristalizate pînă acum, acordînd totodată o atenţie sporită laturilor mai slab reprezentate, ca şi acelora iniţiate abia în ultimul timp ; ne gîndim la intensificarea eforturilor pentru studierea relaţiilor cu spaţiul slav vestic şi sud-est european, la paralelisme ale curentelor literare, la încercări metodologice care să ţină pasul cu progresele internaţionale ale teoriei comparatiste etc. Creşterea numărului lucrărilor tratînd probleme de amănunt va face posibilă elaborarea sintezelor menite să contribuie la realizarea obiectivului esenţial al comparatismului român : formularea cît mai distinctă a caracterelor diferenţiale ale literaturii române proiectate pe tabloul valoric al culturii universale.

ASPECTE PRESIMBOLISTE ÎN POEZIA LUI M. EMINESCU

EMIL MANU

Pînă azi nu s-a impus în mod convingător ideea că Eminescu poate fi considerat un precursor al simbolismului. Unii critici, autori ai acestei „sugestii", au ajuns numai enunțiativ la concluzia că, dacă simboliștii francezi, creatori ai simbolismului ca școală literară și „biografi" ai sensibilității simboliste, ar fi cunoscut poezia lui Eminescu, și l-ar fi revendicat drept maestru, mai mult decît pe Nerval, și ar fi căutat izvoarele sensibilității simboliste într-o zonă romantică mai apropiată decît poezia lui Novalis, pe care l-au cultivat. Dincolo de hotarul ipotezelor deterministe sau de hazardul acestei filiații posibile, întrebarea care se pune ar suna așa: prin ce este simbolist ultimul mare poet romantic european, Eminescu? Sau mai exact: ce elemente simboliste a prefigurat, chiar neconcludent, pentru evoluția ulterioară a curentului, Eminescu?

Se poate vorbi de poezia *citadinului* la Eminescu. Marele nostru romantic ne oferă senzații mai *rafinate* decît poeții de pînă la el, pe care le-am putea socoti predispoziții ale unui eu poetic citadin. Se descoperă la noi, prin Eminescu, poezia *orașului* și *a mării*, prima, suport al rafinării antiruraliste și a doua, suport al evaziunii exotice. Dar Eminescu nu ajunge la poezia marilor aglomerări urbane, la tristețea marilor orașe supracivilizate ale lumii moderne, la nivelul epocii lui (predilecte, în evoluția lor, lui Minulescu, Săulescu, Davidescu și, în parte, lui Pillat), și nici la melancolia orașului de provincie, ros de ploi și de toamne, de înserări în penumbră (ca la Bacovia).

Postuma *Privesc orașul-furnicar* a fost apropiată de poemul lui Charles Baudelaire *Les sept vieillards*, din ciclul *Tableaux parisiens*:

Privesc orașul — furnicar —
Cu oameni mulți și muri bizari,
Pe strade lungi cu multe bolți
(Eminescu)
Fourmeillante cité, cité pleine de rêves...
(Baudelaire)

În poemul lui Eminescu există și o neobsedantă fanfară militară, care bate și cîntă tactul „tarra bumbum", într-un peisaj cu bolți, probabil gotice. De remarcat în acest peisaj citadin, versificat mai mult ca un joc poetic, spiritul *modern* al limbajului eminescian:

Într-o răspînie *uzată*
Și-ntinde-un orb mîna uscată,
Hamalul trece încărcat
Și orologiile bat...

am spune noi azi, totuși romantic.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4 P. 669 – 671, BUCUREȘTI 1971

În oraş, Eminescu priveşte de la „fereastra susă", epitet violent de original şi rămas unic ca splendoare lexicală românească, la care nu s-a gîndit niciodată un lingvist, vizitează o Veneţie stinsă, deşi plină de simboluri, filtrată prin psihologii livreşti, ascultă cum „se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă", iar pe *o stradă prea îngustă* se simte fericit pentru că :

Răsună miazănoaptea
Din turla neagră-veche,
Sîntem atît de singuri
Şi sîntem o pereche.

Peisajul citadin eminescian, cu referiri la oraşe gotice sau în orice caz la oraşe *din străinătate*, e totuşi romantic, prilej de reverie lunară : *Pe aceeaşi ulicioară* sau un cîntec goliardic : *Din Berlin la Posdam*.

E uimitor ce multe poeme marine are Eminescu. Tradiţia ne-a impus convenţional numai cunoscuta *Mai am un singur dor*, cu toate variantele ei. Iată postumele : *Cum marea* (1869), *Cînd priveşti oglinda mării* (1869), *Cine-i ?* (din drama *Steaua mării*, 1869), *Unda spumă* (1869), *Adînca mare* (sonet), *Cum oceanu-ntăritat* (1873), *Murmură glasul mării* (1873), *În fereastra dinspre mare* (1876), *Coborîrea apelor* (1876), *Dintre sute de catarge* (1880), *Cu pînzele-atîrnate* (1880) etc. O splendidă marină a cuprinsă parţial în *Luceafărul* şi-n cîteva din variantele marelui poem : *Dacă iubeşti fără să speri* (1882), *Şi oare tot n-ai înţeles* (1882), *Să fie seara-n asfinţit* (1882), *Un farmec trist şi ne-nţeles* (1882) etc.

Fără să fie o *mare* suport al evaziunii simboliste, marea lui Eminescu poate fi o sugestie simbolistă *tratată* romantic şi exprimată uneori în metru antic :

Mare, poartă pe undele tale corăbii
Unele grele ne-aducă aur din Orfir
Altele-nfoiate de roze de-Egipet
Vinuri şi smirnă
(*Murmură glasul mării*)

Se poate vorbi de *romanţa* eminesciană şi de *romanţa* simbolistă, dar la Eminescu romanţa este în esenţă un cîntec romantic (un lied), iar la simbolişti „une chanson".

Sugestii simboliste ne oferă Eminescu în *Dintre sute de catarge* prin întrebarea care sugerează simbolul şi prin repetiţie.

Apelul la valurile mării sau la peisajul marin e frecvent chiar în poemele cu altă tematică ; în *Ce suflet trist ...* comentariul liric se încheie cu simbolul mării care freamătă veşnic şi inutil : „Cum nu se simte blestemat/De-a duce-n veci nevoi ?/ O, valuri ale sfintei mări !/ Luaţi-mă cu voi !".

Dar elemente de poezie pură găsim în două poeme scrise în acelaşi an, 1880 : *Cu pînzele-atîrnate* şi *Din cerurile-albastre*. Ultima oferă imaginea, „avant la lettre", a unui Paul Valery în româneşte, deşi peisajul pare romantic :

Din cerurile-albastre
Luceferi se desfac
Zîmbind iubirii noastre
Şi undelor pe lac
. . . . . .
Cum iedera se leagă
De ramuri de stejar,
Mi-a fost odată dragă
Şi dragă-mi este iar.
De braţul tău cuprins de dor
Aminte mi-am adus.
O braţelor, braţelor,
Unde v-aţi dus ?

Postumele oferă mai multe posibilități pentru a urmări modalitățile de expresie prin care Eminescu *sugerează*, pe cînd antumele ne dau ocazia să vedem în ce măsură muzicalitatea eminesciană e o prefață la acea *ut musica poesis* a simboliștilor. Exemplele de macabru din postume nu pot prefigura predilecții simboliste, macabrul nefiind agreat de simboliștii puri, teoreticienii simbolismului detașîndu-se net de decadentismul epocii, de macabrul și misticismul romantic. În măsura în care Macedonski, mai tîrziu, cultivă macabrul, nu e simbolist, ci romantic.

S-ar putea urmări în poezia lui Eminescu și o prestructură parnasiană, dar, dincolo de toate ipotezele, fondul eminescian rămîne romantic. Sentimentul depărtărilor, al nesfîrșitului pe care-l sugerează marea nu e *sugestie* specific simbolistă, ci mai degrabă o *transă* romantică. Dorul de necunoscut sau ancorarea în necunoscut e o călătorie fantastică și nu o evaziune geografică, la Eminescu. Simboliștii veneau cu evaziunea în ținuturi, în peisaje depărtate, deci cu evaziunea geografică. Romanticii evadau și ei, nu în geografii misterioase, ci direct în mistere, nu în culori, ci în sentimente. Depărtarea romantică e un sentiment dureros al istoriei, o vrajă existențială ; depărtarea simbolistă e un sentiment geografic. Cele două sensibilități au comun numai vagul și sugestia, la simboliști duse pînă la paroxism. Dorul depărtărilor la Eminescu e o senzație cu un suport filozofic, la simboliști, o gratuitate. Mașinile, pe care Marinetti le propulsa programatic în poezie, vor deveni cîndva familiare universului poetic, spune G. Călinescu, (*Universul poeziei, mașinile*), dar nu s-a născut încă poetul lor.

S-a remarcat un Eminescu poet al interiorului, un Eminescu nepastoral. Nu ne referim numai la odaia mică, cu masă de brad, ci la sălile mari, cu oglinzi și candelabre. Sau chiar un Eminescu poet al costumului, al catifelei, al mătăsurilor : „Abia atingi covorul moale,/ Mătasa-ți sună sub picior/ Și de la creștet pînă-n poale/ Plutești ca visul de ușor". Propulsia sentimentală, viziunea este însă romantică, fără ezitări. Dar trebuie să spunem că, pînă la urmă, toate drumurile poeziei noastre duc la Eminescu. Ideea unui Eminescu precursor al simbolismului trebuie luată mai mult ca un capitol de metafizică poetică și nu ca un izvor linear.

Elementele presimboliste pe care le-am detectat (sugestia, simbolurile, exemplele de poezie pură, sentimentul evaziunii exotice, peisajul citadin, tematică marină etc.) au, incontestabil, structură romantică, dar vin dintr-o zonă romantică, am spune, parafrazînd pe Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*, 1969), *degradată*, zonă temporală de tranziție și de intuiție a formelor moderne. Eminescu, deși trăiește după 1850, epocă postromantică, nu e un neoromantic, ci chiar un romantic întîrziat. El e un contemporan anacronic cu marii romantici, dar își caută, potențial, o altă contemporaneitate în viitor. G. Călinescu gîndea biografia și opera marilor poeți încadrată în cele două mari valori de relație — spațiul și timpul. Din acest punct de vedere, Eminescu are „spațiul și timpul lui propriu", creat prin cultură și trăind, în expresie călinesciană, „preistoric". Dar fiind mereu pe plan biografic la confluența „momentului național cu clima contemporană", poetul devine o excelentă posibilitate de explicare a evoluției curentului romantic. Eminescu contribuie astfel la perpetuarea unor filoane romantice „degradate" (în sensul filologic al noțiunii), care, prin natura lor, au alimentat poezia modernă. Prestructurile simboliste pe care Eminescu le avansează, căutîndu-și o nouă contemporaneitate, și chiar trăind uneori în ea, apar învăluite într-o vrajă romantică, și pe acest caracter cade accentul în încadrarea istorico-literară a sonurilor eminesciene. A vorbi despre un Eminescu presimbolist fără a ține seamă de structura sa funciar romantică înseamnă a pune granițe artificiale între două sensibilități poetice continui pe plan istoric. Aceeași eroare o facem cînd vorbim de romanticul Eminescu fără să ținem seamă de propulsiile moderniste pe care le-a schițat — de la complicarea metaforei pînă la descoperirea sensibilității noastre de azi. Discuția trebuie să rămînă numai în acest plan de istorie a sensibilităților și ideilor literare, singurul context în care putem afirma și confirma presimbolismul lui Mihai Eminescu. E natural ca un mare romantic să ne ofere sugestia *simbolismului*, dar *simboliștii* români, deși au fost la debut eminescieni, n-au luat-o teoretic și declarat de la Eminescu, ci de la poeții francezi. Presimbolismul lui Eminescu a împins însă, pe planul sensibilității, poezia noastră spre simbolism, pregătind astfel terenul receptării simbolismului francez.

LUPTA DINTRE HECTOR ŞI AHILE ESTE „O LEGENDĂ ETIMOLOGICĂ"?

GH. MUŞU

Etimologia, ştiinţa care se ocupă cu originea cuvintelor, se ridică la această treaptă şi rang abia în secolul al XIX-lea. Dar, pînă să ajungă aici, străbătuse un drum lung, „preştiinţific", şi în acest stadiu se prezenta ea atît în producţiile zise savante, cît şi în cele născute în mijlocul poporului, alături de aşa-numitele „etimologii populare", care mai iau naştere încă şi în vremea noastră. Ele au apărut însă, pe vremuri, şi pe buzele primilor poeţi ai culturii europene, poeţii homerizi şi marele lor patron, bătrînul şi anticul Homer. Iar dintre acestea, noi amintim pe cea mai vestită, încercarea de a explica numele „mult iscusitului" Odysseus — conţinută în cîntul al XIX-lea al *Odysse*-ei, vs. 407—409: că numele eroului ar deriva de la verbul *odyssomai*, „a fi mînios". Desigur, explicaţia dată este departe de a fi reală, departe de înţelesul adevărat al numelui respectiv, înţeles care, altfel, nu este cunoscut nici în zilele noastre, în ciuda numeroaselor încercări ale specialiştilor. Ceea ce este însă interesant e faptul că apare o asemenea tentativă în vremuri atît de vechi, cum sînt acelea în care a fost alcătuită *Odysseea*.

Dar mai interesant şi mai important este faptul că, după toate probabilităţile, la baza celebrului motiv din *Iliada*, al luptei dintre Hector şi Ahile, se află tot o etimologie, pe care însă n-a făcut-o Homer şi nici măcar n-a bănuit-o, cum n-au bănuit nici specialiştii, care, ei, erau mai obligaţi la aceasta.

Lupta de care ne ocupăm are loc, cum bine se ştie, după revenirea lui Ahile în tabăra aheilor ca să răzbune moartea lui Patrocle, care-i era ca şi un frate.

Nimic nu-i mai poate sta înainte viteazului Eacid şi troienii înspăimîntaţi îşi caută scăparea în cetate. Dar nu şi Hector — cu toate rugile lui Priam şi ale Hecubei, cu toată frica pe care i-o inspiră Ahile, cu tot aportul zeilor care, acum şi altădată, este dat tot celui mai tare. Şi atunci începe lupta; dar ca preludiu la aceasta are loc, după obiceiul războinicilor elini, un duel în cuvinte, un război al nervilor, ca să folosim o expresie modernă. Şi iată cum răspunde Ahile la propunerea lui Hector ca, oricine va birui, celălalt să dea trupul celui răpus alor săi, să fie îngropat cuvenit:

— Nu mai vorbi de-nvoială-ntre noi amîndoi, blestemate,
Cum între oameni şi lei nu-i chip legătură să fie,
Nici nu se-mpacă vr-odată cu inima lupii şi mieii,
Ci duşmănie de veci îi desparte pe unii de alţii;
Tocmai aşa între mine şi tine nu-ncape-nfrăţire,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. XX, NR. 4, P. 673 — 676, BUCUREŞTI, 1971

Dragoste şi legături, pînă unul din noi o să cadă
Şi-are să-nbuibe cu sînge pe zeul setos de războaie...
Zise şi, lancea rotind, spre el o zvîrli cu putere;
Hector în faţă-i privind, uşor se feri, că el iute
Se îndoi spre pămînt şi arma zbură pe deasupra
Şi se înfipse în ţărnă...
Hector se bucur-atunci şi-ncepe-a grăi lui Ahile:
— Nu m-ai atins, Peleiene. Se vede că tu de la Zeus
N-ai ştiut ziua cînd eu am să mor şi zadarnic
Te-ai lăudat. Şiretenie-a fost şi palavre din parte-ţi
Numai ca eu să mă tem, de frică să nu mă pot bate.

Însă, în lupta care urmează, sorţii sînt inegali şi Hector este răpus de Ahile.

Şi, după aceasta, ca să-şi ostoiască mînia şi setea de răzbunare, pentru că Hector îi ucisese pe bunul său prieten, Patrocle, Ahile trece şi la represaliile împotriva cadavrului — scenă înfăţişată şi de arta plastică:

El amîndouă picioarele lui le străpunge la vine
De la călcîi pînă-n glezne, printr-însele-i trece curele,
Cetluie trupul de car şi-l lasă să-i spînzure capul.
Armele-i mîndre luînd şi suindu-se-n chelna telegii,
Cailor dînsul dă bici; ei repede zboară spre vase.
Pulbere-nvolbură pe tăvălit, iar deoparte şi alta
Plete-i negre se lasă pe jos şi în colb îi e capul,
Plin de mîndreţe adineauri, dar care, din voia lui Zeus,
Batjocorit de duşmani este-acuma în ţară la dînsul.
Astfel întreg i se-afundă prin pulbere capul.

Şi apoi, mai potolit, se îndură să dea regelui Priam, venit rugător în cort, la corăbii, cadavrul lui Hector, să-l îngroape, deşi mai înainte respinsese violent un astfel de gînd, după cum am auzit din însăşi gura lui.

Scena aceasta, celebră prin nobilul şi sobrul ei patetism, este lacrima vărsată de Priam pentru fiul său, de Ahile pentru tatăl său şi pentru propria-i soartă — de amîndoi pentru soarta bieţilor muritori.

Iar în această durere şi jale un strigăt şi un îndemn îi scapă lui Ahile:

— Să îngropăm în noi înşine-amarul, măcar că ne doare.
Bocetul cel fioros şi plînsul nimic nu ne-ajută;
Asta e soarta ce zeii croiră sărmanilor oameni,
Viaţa să-şi ducă-n durere, iar lor de nimic nu le pasă.

În asemenea atmosferă, în asemenea duh de clară viziune a egalităţii oamenilor în faţa sorţii şi a suferinţei, în liniştea ce se lasă pe mormintele morţilor din ambele tabere, se încheie, melancolică şi grandioasă, epopeea eroilor de la începătura poporului elin, iniţiator al umanismului european.

Dar atît de adînc omenească este durerea viteazului şi lealului Ahile, încît faima şi gloria sa poate să strălucească şi fără de umbrele ce plutesc peste chipul său nobil de pe urma represaliilor asupra cadavrului duşmanului său. De bună seamă, oricît, acestea sînt mult mai blînde decît altele, care apăreau inumane chiar şi grecilor din vremea aceea — şi nici nu poate încăpea comparaţie între ele. Astfel, să amintim numai de fapta care i se punea pe seamă războinicului Tideu, tatăl lui Tidid Diomede ce luptă alături de Ahile împotriva troienilor. Ei bine, se spunea că în expediţia dusă de „cei şapte" împotriva Thebei, ca să-l reîntroneze pe fiul mai mare al lui Oedip, Polynice, Tidid, după ce a răpus pe adversarul său direct, Melanip, i-a despicat ţeasta şi i-a mîncat creierul.

Iar la interval de douăzeci şi cinci de secole, se spunea în Italia, la Pisa, că episcopul Ruggieri a închis în turnul numit după aceea turnul foamei pe contele Ugolino, cu doi fii şi doi nepoţi ai săi şi care, chinuit de foame, s-ar fi hrănit cu trupul acestora, episod imortalizat de Dante.

Dar de fiinţa năvalnică, însă profund cavalerească a lui Ahile, nu s-a putut lega nicicînd vreun „motiv" ca acesta. Mai mult, după cum se va vedea îndată, se pare că nici tratamentul aplicat cadavrului eroului Hector nu-i aparţine, ci pare să fie rezultatul unui proces de altă natură, proces de care Ahile nu este întru nimic răspunzător, şi cu atît mai puţin vinovat. Şi este cazul ca, redeschizînd acest străvechi proces, să-l reabilităm pe Ahile — dacă se poate folosi un asemenea termen — de o faptă de care nu sîntem deloc siguri că a săvîrşit-o. Astfel, noi credem că întregul episod incriminat este un „motiv" care a luat naştere pe baza unei etimologii populare, aşa cum se întîmplă de multe ori în cultura arhaică, sau la nivelul acestei culturi; cum, de pildă, se află şi în opera celui mai de seamă reprezentant al respectivei culturi la noi, I. Creangă, în episodul despre prinderea lui „bădiţa Vasile" cu arcanul — spre marea obidă a humuleştenilor. Atunci cînd femeile blestemau în acest chip: „Afurisit să fie cîneriul de vornic şi cum au ars el inima unei mame, aşa să-i ardă inima Sfîntul Foca de astăzi, lui şi tuturor părtaşilor săi". Desigur numele Sf. Foca, înrudit lingvistic şi cu neologismul focă, arătînd la început un om corpolent, nu are nici o legătură cu „focul", nici la noi nici la greci. Aceasta nu a împiedicat însă întru nimic crearea unei etimologii populare pe baza fonetismului apropiat al celor două cuvinte, cînd Sf. Foca a devenit stăpîn şi cîrmuitor al focului, cu o legendă etiologică în germene, sau realizată.

Un proces asemănător se va fi petrecut şi în crearea motivului luptei dintre Hector şi Ahile, aşa cum ne indică o glosă păstrată la lexicograful bizantin Hesychius, secolul VI e.n., deci cu un foarte lung trecut înaintea fixării sale în scris; ea ne spune: *Hectores: passaloi en rhymo*. Iar dacă expresia aceasta ne aduce înţeles cristalizat univoc, cuvintele *passalos* şi *rhymos* cuprind o gamă de înţelesuri, ca următoarele: ţăruş, cui de lemn, cui, gleznă, curea de tras, înhămare, dîră, urma lăsată. Or, după cum s-a văzut, în descrierea pătimirii lui Hector, în momentul culminant şi final apar tocmai acestea, în funcţiile cerute de nota majoră a semantismului lor: cuie — străpungere, glezne străpunse, curele petrecute printre ele, curele cu care este tras Hector, dîră, urmă lăsată — prin praf — etc.

Este, totuşi, un lucru deosebit ce ne izbeşte prin noile şi surprinzătoarele perspective pe care le deschide asupra unui episod atît de studiat şi cunoscut, dar, pe cît se pare, încă nepătruns în geneza şi planurile sale. Tocmai de aceea, pentru lucrul neobişnuit şi surprinzător ce se arată, se pare că este bine să ne oprim atît asupra lui, să ne convingem dacă nu este cumva un cîştig aleatoriu, să asigurăm şi să consolidăm noul teren cîştigat. Şi cea dintîi chestiune care s-ar pune, eventual, pentru tendinţa firească de a nu mai reveni, tulbură echilibrele bine stabilite anterior, lucrările „clasice"; ea ar fi, cel puţin pînă ne-am mai obişnui cu noul gînd, aceea că am putea avea aici o aşa-numită *autoschediasma* în elină, adică o alcătuire, un „aranjament" ulterior, efect şi nu cauză a stării pe care pretinde să o explice, să o întemeieze astfel, acţiune la care s-au dedat uneori comentatorii — şi nu numai în domeniul mai nevinovat, literar — spre a-şi atribui merite şi drepturi. Firește, asemenea gînd al nostru şi asemenea faptă a comentatorului — aici glosatorul Hesychius sau altul, de la care ar fi luat-o — apare îndreptăţit la noi, posibil la cel din urmă; dar şi mai firesc se arată că problema nu poate fi rezolvată astfel. Într-adevăr, ar fi fost lucrul cel mai lipsit de sens — dacă glosa ar proveni din asemenea preocupări şi intenţii — ca ea să fie expediată atît de laconic şi umbratil, în loc să fie pusă în evidenţă, cu dezvoltările, importanţa şi greutatea cuvenită. Mai mult decît atît, comentatorul căruia i-am atribuit asemenea intenţii procedează ca şi cum ar vrea să ascundă ceea ce ar fi de aşteptat să evidenţieze cît mai mult. Astfel numele propriu *Hector* — explicat prin substantive comune: „cuie în curele" — mai este pus şi la plural, *Hectores*, parcă ar fi intenţionat să atragă atenţia asupra grupei — aşa cum erau şi alţii cu acest nume — nu asupra celui de la Troia, singurul la care apare dezvoltat motivul înhămare, cuie, curele, motiv de altfel împletit şi îmbrobodit atît de bine şi atît de necorespunzător cu ceea ce şi-ar fi propus acesta, încît nici acum, după atîtea veacuri — un mileniu şi jumătate —, nu a putut fi observat de nenumăraţii comentatori şi exegeţi care s-au aplecat asupra lui.

Dar aceasta nu este totul, căci mai există şi alte mărturii, indicînd şi ele spre un asemenea înţeles legat de numele Hector, păstrat la acelaşi lexicograf Hesychius [1], greu de înţeles altfel; dar se luminează bine prin noile elemente aduse de interpretarea primei glose — acordîndu-se una cu alta. Astfel apare întemeiat în noua perspectivă motivul străpungerii picioarelor, al trecerii curelelor prin ele şi al înhămării la car: o creaţie — populară — determinată de înţelesul numelui Hector, printr-un proces de care nici Homer nu avea cunoştinţă, dar era în firea lucrurilor dacă ne gîndim la geneza *Iliadei*, care, *Biblie a* poporului elin, nu putea fi mai ferită de asemenea elemente decît a fost *Biblia* propriu-zisă, unde, cu toată paza gardienilor tradiţiilor sacre — aşa cum n-a fost niciodată în spaţiul religiei eline—, au pătruns atît de multe elemente folclorice, dintre care vom aminti acum numai de pletele vestitului Samson, de care era legată puterea sa.

Este cumva mai greu de admis un asemenea proces şi element în *Iliada* decît în *Biblie*, cînd se cunosc prea bine legile de creaţie ale eposului popular, cînd se ştie cît de transformate sînt elementele constitutive ale *Iliadei* faţă de adevărata istorie a războiului troian?

Noua explicaţie are mai puţine întemeieri documentare, cînd ele au putut totuşi străbate pînă atît de tîrziu, cu toată presiunea modului conformist care le elimina sau cădea asupra lor cu toată greutatea ce o avea din timpuri străvechi *Iliada* în formarea şi educaţia elinilor? Cu greu s-ar putea crede că problema se poate pune astfel. De aceea, deoarece „pătimirea" lui Hector se arată ca o „legendă etimologică", noi putem, încheind acum „dezbaterea" de faţă, să amintim că numai cu puţini ani în urmă a avut loc în Italia, cu formele procedurale consacrate: acuzatori, apărători, judecători, reabilitarea unei mari figuri a literaturii antice, a poetului Ovidius, exilat şi mort cu 2000 de ani în urmă pe meleagurile noastre. Iar dacă Ahile, erou de mai înaintea războiului Troiei, despre care elinii spuneau că duce împreună cu prea frumoasa Helena trai de nemuritor în insula Leuke, nu are nevoie de „reabilitare", noi i-am adus, totuşi, acest prinos „semizeului" care se odihnea şi veghea, legendar, la marginile pămîntului geto-dac.

---

[1] Atestat într-un fragment din Eschyl, Frg. 270; ἀροτόν· τὸν ὁλκὸν τοῦ Ἕκτορος ἢτὸ ἀντίσταθμον într-un context atît de dificil de deslușit, încît e lăsat în alb de comentatori, cînd se înșiră greu de înțeles — aroton: „tîrîrea (ori hăţurile, frînele) lui Hector, sau contrapondere, cumpănire". Şi, eliminînd mai întîi elementul secundar care este partea finală — „contrapondere, cumpănirea"—, sens dezvoltat din cuvîntul prim al explicaţiei — *holcón*, „tîrîre (hăţuri, frîne), — să considerăm această primă parte. Or, ca să nu intrăm în analize mai amănunţite, este incontestabil că explicaţia se referă şi aici la sensul cuvîntului Hector, şi nu la împrejurările morţii vestitului erou troian, căci ar fi într-adevăr un lucru de neconceput să se explice sensul unui cuvînt comun, *aroton*, prin referirea la acestea. Sau avea, oare, respectivul cuvînt vreo legătură deosebită cu troianul Hector, lucru despre care nu apare nici cea mai mică urmă, în pasajul respectiv din *Iliada*, sau în altă parte?

Nimic din toate acestea, dar totul din celelalte, cînd *aroton*, termen din familia lui *aro — are*, în latineşte *aroō* în greceşte, *arotron*, „plug", *arotos*, „arătură" se înşiră bine alături de înţelesul celei dintîi şi celei de-a doua glosse.

GHEORGHE ASACHI. Asupra dramei *TURNUL BUTULUI*

DUMITRU NEGOESCU

1. ASUPRA DRAMEI *TURNUL BUTULUI*

Dacă balada *Turnul lui But*, apărută în culegerea de poezii din 1854, este prezentată drept „imitație", *Turnul Butului*, dramă originală în trei acte, apărută în broșură în anul 1863, menționează că este o alcătuire „dupre tradiții poporane". Nota introductivă a dramei „încearcă să convingă cititorul de autenticitatea folclorică a motivului"[1]. Între timp este posibil ca Asachi să fi cunoscut și „creații folclorice românești brodate pe același motiv al strigoiului dorit și chemat, motiv care nu lipsește din folclorul nostru"[2], fapt care l-a îndreptățit să dea această prelucrare a baladei drept „dramă originală dupre tradiții poporane".

Subiectul dramei este asemănător cu cel al baladei. Prințesa Anna petrece „în plînsuri" în așteptarea logodnicului Butu, căruia i-a jurat credință. Acesta, plecat în luptă, nu s-a mai întors, „deși a trecut de trei ori termenul". Anna este pețită de mai mulți cavaleri, între care se dă o luptă pentru desemnarea învingătorului. În actul al treilea, Macrina, doica prințesei Anna, o duce pe aceasta la o fermecătoare. Aceasta, prin vrăji, îl aduce pe Butu, „care, îmbrăcat în zale de fier și palid ca marmora", o ia în brațe și, călare, se îndreaptă cu ea, în curs repede, spre muntele Pion.

Față de baladă, în dramă autorul a redus episodul fugii năvalnice și a extins ritualul magic al chemării strigoiului, „care își trage seva din «farmecele» și descîntecele populare românești"[3].

Iată descîntecul Macrinei, însoțit de semne misterioase asupra unei căldări sub care arde focul:

„Cînd în cer nu-i stea, nici lună
Și cînd tunetul răsună
Atunci dracii se adună
Și trag hora împreună,
Pe movile și morminte
Și-și bat joc de cele sfinte...".

---

[1] Al. Bistriteanu, *Gh. Asachi și folclorul*, în „Limbă și literatură română", I, București, 1955, p. 21.
[2] *Ibidem*, p. 23.
[3] *Ibidem*.

Apoi cele trei femei dănţuiesc toate în jurul căldării; Macrina îi dă Annei un ram să-l pună la cingătoare, stinge focul şi-o lasă pe Anna singură, după ce adaugă că suferinţa ei va fi mîntuită:

„Miază-noapte va suna,
Va veni şi t'a lua".

Cercetările făcute asupra dramei ne conduc spre afirmaţia că există două variante ale dramei, publicate în broşură, în acelaşi an 1863.

Prima variantă am găsit-o în exemplarul Bibliotecii centrale universitare, cota 21253, nr. inv. 2585, ce poartă ca semn distinctiv, pe pagina 1, ştampila „Donaţiunea Ioan I. Movilă" şi care conţine 20 de pagini. Cea de-a doua este exemplarul Bibliotecii Academiei I.103.271, care nu poartă nici un alt semn distinctiv şi care conţine 25 de pagini.

Două sînt episoadele care diferă. Primul este cel din actul al doilea. Se pare că Asachi nu s-a putut hotărî pe cine să scoată învingător în „caruselul" concurenţilor. Prima variantă îl dă ca învingător pe românul Dan. Cea de-a doua îl preferă însă pe cavalerul polon Coribut. În ambele variante cavalerul german Valter nu mai participă la luptă, cu toate că în actul întîi apare şi el ca pretendent la mîna Annei, strigînd alături de Coribut: „Anna sau moartea". Iată de fapt textele paralele:

Ex. B.C.U. (p. 11)

Dan:... În numele ei desfid pe amîndoi.

(Coribut şi Mailat atacă pe Dan, carele cu măiestrie se apără şi, dezarmînd pe Coribut, pune spada pe pieptul lui Mailat.

Atunce judecătorii strigă:)

— Vincitoriu e Dan. Lui i se cuvine cununa şi mîna prinţesei Anna! (Judecătorii îi pun pe cap cununa.)

(Dan, triumfînd, îngenunche cu un picior, depune cununa la picioarele Annei, iar Anna, plină de întristare, suspinînd, sculîndu-se de pe scaun, îi dă mîna.

Atunci se aud tunete şi trăznete, cerul se întunecă şi, în miezul consternării generale, cortina cade.)

Ex. B.A.R. (p. 13)

Dan:... În numele ei desfid pe amîndoi.

Coribut: Eu aş fi nevrednic de numele de cavaler dacă m-aş folosi de o provocare dictată în contra legii şi numai de orbirea patimei. Eu voi combate cu Danu şi cel din noi care va învinge să se combată apoi cu Mailat.

Prezidentul tribunalului: Giudeţul încuviinţase astă cerere după care să urmeze lucrarea spre dezlegarea certei.

(Coribut atacă pe Dan, carele rămîne dezarmat. Atuncea judecătorul strigă:)

— Vincitoriu e Coribut. Lui i se cuvine cununa şi mîna prinţesei Anna.

(Judecătorii îi pun pe cap cununa.)

(Coribut, triumfînd, îngenunche cu un picior, depune cununa la picioarele Annei, iar Anna, plină de întristare, suspinînd, sculîndu-se de pe scaun, îi dă mîna.

Atunci se aud tunete şi trăznete, cerul se întunecă şi, în miezul consternării generale, cortina cade.)

Se observă că în ex. B.A.R. Coribut este declarat învingător fără a se lupta şi cu Mailat. Acest lucru, ca şi altele asemănătoare, nu ne miră, pentru că „Asachi uita intriga pe măsură ce scria"[4].

---

[4] G. Călinescu, *Gh. Asachi*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1—2/1959, p. 370.

Cel de-al doilea episod se referă la actul al treilea. Scena întîi din ex. B.C.U. cuprinde monologul Annei care-şi plînge soarta. În ex. B.A.R., această scenă este mult amplificată prin sosirea unui curier, care aduce Annei eşarfa lui Butu şi-i povesteşte acesteia, într-o lungă replică, de aproape trei pagini (p. 15, 16, 17), că Butu a murit într-o expediţie semeaţă pe care a întreprins-o cu patru sute de călăreţi asupra cetăţii Marienburg.

Scena a doua este asemănătoare în ambele variante, cu deosebirea că, în ex.B. A.R., replicile sînt în general amplificate şi adaptate la vestea pe care o adusese scutierul. Iată prima replică:

Ex. B.C.U.

Scena a doua.
Anna şi Macrina.

Macrina: Tot cufundată în durere? Oare cînd voi vedea ochii tăi senini răspîndind lucrarea fericirei la care Zeul a destinat o inimă simţitoare, frumuseţe rară şi o poziţie atît de înaltă?

Ex. B.A.R.

Scena a doua.
Anna şi Macrina.

Macrina: Doamno, nu te dispera, nu crede cîte auzi! Oare nu s-ar putea ca acest scutier să fie o uneltire din partea peţitorilor, ca să te pună în confuzie. De aceea rămîi nestrămutată în decizia ce ai luat-o. Împrăştie grija şi te conservă la un viitor ferice. Nu petrece tot cufundată în durere. Oare cînd voi vedea ochii tăi senini răspîndind lucoarea fericirei la care Zeul a destinat o inimă simţitoare, frumuseţe rară şi o poziţie atît de înaltă?

O deosebire găsim şi în finalul actului întîi (scena a noua); ea nu este însă semnificativă pentru conţinut; cel mult sprijină afirmaţia că într-adevăr avem de-a face cu două variante:

Ex. B.C.U.(p. 7)

Coribut şi Germanul
La lucru! Parola mea de astăzi este:
Anna sau moartea.

Ex. B.A.R.(p. 8)

Coribut: La lucru! Parola mea de astăzi este: Anna sau moartea.
Germanul: Anna sau moartea!

În afară de acestea, în ex. B.C.U., „Macrina" apare sub acest nume numai în prezentarea personajelor; în text apare numai sub numele „Fărmăcătoarea". În ex. B.A.R., vrăjitoarea apare sub numele de „Macrina" atît în text, cît şi în prezentarea personajelor.

S-ar putea pune întrebarea care este varianta definitivă, şi răspunsul este greu de dat. Probabil că varianta definitivă este cea cuprinsă în ex. B.A.R., pentru că aici — cu toate inconsecvenţele —, prin anunţarea morţii lui Butu, dă un fundament Annei, care să-i permită să se adreseze vrăjitoarei, cu scopul de a-i aduce înapoi logodnicul.

2. O POVESTIRE CIUDATĂ
în „Almanahul de învăţătură şi petrecere" din anul 1861

N. Iorga observa în 1909 că „pînă şi Asachi începuse a publica *Memoriile unui român*, din care dă în „Calendarul" său pe 1861 schiţa hazlie *Prinţul de Aracan, Areng-Ţeib de India în Iaşi*, una din cele mai bune pagini ale sale"[5].

[5] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, Vălenii de Munte, 1909, p. 304.

În vremea în care Lovinescu întocmea studiul monografic asupra lui Asachi, „Calendarul" pe 1861 „nu se afla în Biblioteca Academiei".[6] El aminteşte totuşi de sus-citata remarcă a lui N. Iorga. Nimeni nu a mai reluat această problemă.

Cert este că „Almanahul" pe 1861 reproduce schiţa de care vorbeşte N. Iorga, cu titlul uşor schimbat: *Prinţul de Aracan Anreg-Ţeib de India în Iaşi (Din memoriile unui român)*.

Deşi schiţa este nesemnată, consemnează pe la începutul ei faptul că Napoleon „voia să recheme la viaţă popoarele încătuşate, între care se vorbea de restaurarea Daciei antice" [7]. Ajuns aici, autorul continuă la persoana I: „Ista fu unul din motivele care mă îndemnă a părăsi studiile arheologice din Roma şi a mă îndruma în România" [8]. Momentul acesta, cunoscut din biografia lui Asachi, este o dovadă care ne permite să atribuim lui Asachi paternitatea asupra acestei opere. În afară de aceasta, numele lui Gh. Asachi apare pe parcursul acestei opere [9].

Iată de fapt conţinutul:

Neputînd înfrînge Anglia, Napoleon a încercat s-o lovească în industrie, închizîndu-i porturile Europei în cadrul faimosului sistem continental, confiscîndu-i mărfurile, arzîndu-le în public şi expediind cenuşa fabricanţilor şi negustătorilor. Pentru că Rusia n-a respectat dispoziţiile sistemului despotic, Napoleon a pornit războiul împotriva ei. După înfrîngerea lui Napoleon, mulţi militari se refugiază.

În 1814 Scarlat-Vodă primeşte la curtea sa din Moldova un pretins prinţ indian, „văr al luceafărului Orientului şi cavaler al Elefantului Alb" [10], care participase la războiul împotriva Rusiei şi acum se întorcea spre Răsărit, de unde a venit, trecînd prin Moldova şi Istanbul. Este întîmpinat cu alai şi primit după model oriental. Aşteptînd un răspuns din Răsărit, el întîrzie cîteva luni la curtea lui Scarlat-Vodă. Pînă la urmă fu nevoit să plece. Prinţul nu era însă decît un evadat din închisoarea de la Vilna. Fu descoperit şi trimis la Tobolsck în Siberia.

Povestirea este interesantă, fiind presărată cu momente comice memorabile. Astfel, primindu-l după modelul oriental, oamenii curţii domneşti „apucară pe Prinţul sub-suare, l-au dus pe sus ca cum ar fi fost paralitic şi l-au condus în sala cea mare de audienţe" [11].

Aici domnul îi adresează cîteva cuvinte în franceză „care însă nu putu continua pentru că Aracanul avea şi uzul european de a săruta pe prieteni în gură, prin care operaţie, precum zicea Vodă, prinţul Aracanu i-astupă gura" [12].

Neputînd să se înţeleagă cu prinţul, „bietul poliglot — adus de Vodă pentru ca prinţul să aibă cu cine să se întreţină — au mărturisit că prinţul trebuie să fie dintr-o ţară şi mai depărtată decît aceea unde răsare soarele" [13].

Aceste momente — probabil — i-au permis lui N. Iorga să afirme că povestirea este una din cele mai bune pagini ale lui Asachi.

---

[6] E. Lovinescu, *Gh. Asachi. Viaţa şi opera sa*, Bucureşti, 1927, p. 205.

[7] *Prinţul de Aracan Anreg-Teib de India în Iaşi*, în „Almanah de învăţătură şi petrecere", an. 1849, p. 121.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*, p. 124.

[10] *Prinţul de Aracan Anreg-Ţeib de India în Iaşi*, în „Almanah de învăţătură şi petrecere", an. 1849, p. 123.

[11] „Almanah de învăţătură şi petrecere", an. 1849, p. 127.

[12] *Ibidem*, p. 127.

[13] *Ibidem*, p. 131.

CARACTERUL SCRIERII *DESPRE CIVILIZAȚIE*, ATRIBUITĂ LUI KOGĂLNICEANU. SURSE IDEOLOGICE ALE PROGRAMULUI PUBLICAȚIEI „STEAOA DUNĂRII"

VIRGIL IONESCU

De peste două decenii, scrierea *Despre civilizație*, apărută fără semnătură în „Calendar pentru poporul românesc" (Iași, 1845), este inclusă, pe baza considerentelor prof. dr. docent Dan Simonescu, între lucrările originale ale redactorului și editorului acelei publicații periodice, Mihail Kogălniceanu. Noi am manifestat o anumită îndoială față de aceste considerente, arătînd, în 1963, că marele nostru îndrumător cultural din secolul al XIX-lea doar „propaga" sau „susținea" ideile conținute în acea scriere (vezi Virgil Ionescu, *Mihail Kogălniceanu*, Editura științifică, București, 1963, p. 150—152). Declarîndu-ne de acord cu editorul actual al scrierii, că în *Despre civilizație* „stilul este de o precizie și claritate puțin obișnuită în proza română de pe la 1845" (vezi Dan Simonescu, *Studiu introductiv* la *Mihail Kogălniceanu, Texte social-politice alese*, București, Editura politică, 1967, p. 19), ne-am întărit și mai mult presupunerea că ne aflăm în fața unei traduceri, continuînd să căutăm cu perseverență originalul. Căutarea a fost fructuoasă. E vorba de articolul istoricului și economistului francez filoromân Élias Régnault, *Civilisation*, inserat într-un dicționar (vezi *Dictionnaire politique*. Encyclopédie du langage et de la science politiques. Redigé par une réunion des députés, des publicistes et des journalistes. Avec une *Introduction* par Garnier-Pagès. Publié par E. Duclerc et Pagnerre, Paris, Pagnerre, Editeur, 1842, p. 225—227). Ceea ce l-a îndemnat pe Kogălniceanu să dea traducerea, a fost axarea articolului pe ideea emancipării umane, pe care el însuși o avea în sistemul concepțiilor sale și o propagase în scrieri istorice, sociale și literare din 1837—1844.

Întrucît textul traducerii lui Kogălniceanu este răspîndit în numeroase ediții, ne mărginim în nota de față la reproducerea originalului.

Civilisation. Du mot *civilis* (qui appartient à la cité). En effet, dans les temps antiques, lorsque l'homme en lutte avec la nature n'osait encore se dire vainqueur de ce formidable adversaire, la cité résumait en elle toute la puissance, toute l'intelligence humaine. En dehors de la cité, toute existence était compromise, toute force était problématique. Pour les anciens, la société c'était la cité; pour eux, la cité renfermait toutes les idées dont se compose le mot Civilisation.

Mais du jour que la nature vaincue est devenue l'esclave de l'homme, la cité s'est trouvée trop étroite: fondée sur le privilège et l'exclusion, elle a refusé d'ouvrir ses portes à la foule.

Alors sont accourais les Barbares : leur hache a brisé les murs de la cité, et le christianisme entrant à leurs suite, a proclamé la Société, mot nouveau qu'avait ignoré le monde du passé (p. 225).

Toutefois, le terme de Civilisation fu conservé dans le langage politique ; mais sa signification s'était étendue. Il n'exprimait plus seulement le développement de la cité, mais le développement de la Société.

Qu'est-ce que le développement de la Société ? Si nous répondions que c'est le développement des idées sociales, nous exprimerions sans doute une vérité incontestable ; mais ce serait laisser la question subsister toute entière, et nous condamner à une définition de plus. Au risque donc de quelques longueurs, nous sommes obligés d'entrer dans certains détails.

Les idées sociales reposent sur deux ordres de faits : 1° les faits scientifiques, comprenant les conquêtes de l'art, de la science et de l'industrie ; 2° les faits politiques, comprenant l'ensemble des rapports des hommes entre eux, de l'individu avec la société, de la société avec l'individu.

Les faits scientifiques sont le résultat heureux de la lutte de l'homme contre la nature extérieure. Chaque fait de la science, de l'art ou de l'industrie est une conquête sur la matière que l'homme asservit à ses besoins, à ses plaisirs, à sa gloire.

Les faits politiques sont les conquêtes de l'homme sur l'homme, soit de l'oppresseur sur l'opprimé, soit de l'opprimé sur l'oppresseur. Ici, comme on le voit, il y a deux séries de faits opposés qui doivent retarder ou hater la Civilisation, selon qu'il en résulte l'asservissement ou l'émancipation.

Nous allons revenir sur cette distinction ; mais nous pouvons, dès à-présent, établir que les deux éléments principaux qui constituent la Civilisation, les faits scientifiques et les faits politiques, sont tous deux le résultat d'une lutte, commencée dès l'origine des sociétés, et se poursuivant avec ardeur à travers la succession des âges.

En efet, l'homme a toujours été placé entre deux ennemis : 1° la nature extérieure ; 2° l'homme, son semblable. Or, toutes les fois qu'il triomphe de la nature extérieure, il ajoute à sa propre liberté : il y a pour lui émancipation. Voilà donc un des éléments de la Civilisation. Mais lorsque l'homme s'est trouvé en face de l'homme, le premier résultat de la lutte a été l'asservissement des plus faibles. Là, certainement, un des éléments de la Civilisation fait défaut ; mais il arrive tôt ou tard que les opprimés réclament contre l'oppression : une lutte nouvelle s'élève, de laquelle doit sortir l'émancipation des anciens vaincus. Voilà l'autre élément de Civilisation qui vient compléter une des phases de l'humanité.

Ainsi, en définitive, le fait de la Civilisation se resume entièrement dans cet autre fait, Emancipation, soit qu'il s'agisse de la lutte contre la nature, soit qu'il s'agisse de la lutte contre l'homme.

Et qu'on ne croie pas que ce soit ici un vain jeu de mots, une classification arbitraire, créée à desein pour tout ramener à un seul terme. Lorsque l'homme jeté tout nu sur la terre, au milieu des éléments destructeurs, a dû apprendre à se vêtir, a se loger, à se nourrir, la satisfaction de chacun de ces besoins matériels ne le délivra-t-elle pas d'un ennemi, n'ajouta-t-elle pas à sa puissance ? Lorsqu'entr'ouvrant le sein de la terre, il lui confia les tresors de l'agriculture, en lui commandant de les centupler, ne s'est-il pas émancipé des craintes de l'avenir ? Lorsque, livrant aux flots un frèle navire, il a ordonné au vents d'enfler ses voiles et de la pousser vers de lointaines régions, ne s'est-il-pas affranchi de l'espace ? Lorsque, traçant sa penssée en caractéres ineffaçables, il a dit à l'imprimerie de la perpétuer pour ses descendants, ne s'est-il pas délivré des craintes de l'oubli ? Enfin lorsque, comprimant la vapeur jusqu'a lui donner une puissance incalculable, il a commandé à cette puissance de le transporter sur ses ailes, ne s'est-il pas débarrassé des chaînes du temps ? Tout art, toute science,

toute industrie est une émancipation. Toute conquête faite sur la nature tourne au profit de la liberté humaine, en ajoutant au bien-être de l'homme. C'est là, ainsi que nous l'avons déjà dit, une des conditions de la Civilisation.

Voilà pourquoi il est vrai de dire que la guerre entre peuples a été l'un des plus puissants éléments de Civilisation. Un peuple dont les connaissances scientifiques sont plus développées apporte violemment par la conquête les fruits de ses travaux à un autre peuple moins avancé : il lui impose avec sa domination un bien-être matérial qu'il ne connaissait pas jusqu' alors, ou des jouissances intellectuelles auxquelles il serait resté longtemps étranger. C'est ainsi qu'Alexandre transmit à l'Orient l'émancipation intellectuelle, et prépara l'empire des Séleucides et l'école d'Alexandrie.

Plus souvent encore la guerre prépare la Civilisation du peuple vainqueur, qui devient alors tributaire des idées scientifiques du vaincu. Ainsi, la Grèce gouvernait Rome par ses savants et ses artistes, pendant que Rome régnait en Grèce par ses proconsuls. Ainsi, les Barbares accourus pour détruire l'empire romain reçurent les enseignements de la parole chrétienne.

Cependant cette émancipation intellectuelle, de quelque source qu'elle descende, soit transmise du vainqueur au vaincu, soit enseignée par le vaincu au vainquer, ne suffit pas longtemps aux besoins des populations : elles veulent y joindre l'émancipation politique. De là de nouvelles luttes, où tôt ou tard la victoire vient à l'appui de la justice ; et par la conquête de leurs droits, les peuples viennent compléter la Civilisation, en réunissant ensemble ses deux éléments.

Il faudrait parcourir l'histoire successive de toutes les nations pour prouver que les choses se sont ainsi passées. Mais nous croyons en avoir assez dit pour faire comprendre notre système.

La Civilisation est donc l'ensemble des conquêtes scientifiques et des conquêtes politiques.

Il suit de là, comme première conséquence, que quelsque soient les progrès de l'homme dans les arts, dans les sciences, dans l'industrie, s'il ne conquiert pas ses droits comme citoyen, la Civilisation reste incomplète ; comme seconde conséquence, que plus s'agrandit le nombre des citoyens appelés au partage commun des droits so-(p. 226) ciaux, plus s'élargit le cercle de la Civilisation. On peut donc affirmer, en toute confiance, que l'idée civilisatrice qui domine toutes les autres est celle qui convoque tous les hommes à venir prendre place dans la grande communauté sociale, en d'autre terme, l'idée d'egalité. Il ne nous sera donc pas difficile de réfuter cette assertion banale, que les états perissent par éxcès de Civilisation. Pour ceux qui ne voient dans la Civilisation que le luxe et les vices du luxe, ce paradoxe peut avoir quelque logique ; seulement, ils ont le tort de méconnaître le principe de la Civilisation, et par suite de se tromper sur ses conséquences. Ainsi que nous l'avons comprise et définie, la Civilisation repose sur la justice ; or jamais état n'a péri par éxcès de justice. Toujours au contraire, la chute des empires a été précédée de quelque grande injustice qui, d'avance, justifiat la Providence et nécessitait sa terrible intervention (p. 227).

Utilizarea de către Kogălniceanu a dicţionarului politic francez din 1842 nu s-a mărginit însă la reproducerea în traducere a articolului lui E. Régnault. În scrierea *Despre pauperism*, care este într-adevăr originală, semnată de autorul român şi publicată tot în calendarul menţionat, se resimt influenţele ideilor economistului Courcelle Seneuil din articolele *Mendicité* (p. 579—581) şi *Paupérisme* (p. 694—697).

Şi mai semnificative sînt însă influenţele ideilor lui Laurent-Antoine Pagnerre din *Avertissement de l'éditeur* (p. VII—X) şi influenţele ideilor lui Etienne-Joseph-Louis Garnier-Pagès din *Introduction. De la science politique* (p. XIII—XXIII) asupra programului publicaţiei „Steaoa Dunării". Care este contextul acestor influenţe?

În „Steaoa Dunării", Kogălniceanu a operat în chip evident, sub determinarea revoluţiilor paşoptiste din ţările româneşti, o substituire a instrumentului considerat de el primordial în restructurarea societăţii româneşti în sens modern: „politica" a luat locul „literaturii". În consecinţă, aşa cum arăta fondatorul ei, „Steaoa Dunării" servea „politica naţională", „politica seculară a românilor", care, în acel moment, avea drept ţel manifestarea plenară a autonomiei principatelor, unirea acestora într-o alcătuire statală modernă. Acţiunea mijlocită de publicaţia unionistă se sprijinea, aşadar, pe năzuinţele naţionale ale românilor şi pe principiile politice înaintate, promovate de ei pînă atunci. Dar la acestea trebuiau ratasate, după părerea lui Kogălniceanu, luminile ştiinţei politice europene. Din acest punct de vedere, el împărtăşea ideea, de factură liberal-democrată, a promotorului francez de reforme, E.—J.—L. Garnier-Pagès, potrivit căreia politica, în calitatea ei de ştiinţă, ar trebui să contribuie la organizarea socială şi la direcţionarea societăţii către buna stare morală şi materială, în condiţiile respectării ordinii, libertăţii şi egalităţii; totodată, se declara de acord cu părerea altui liberal-democrat francez, L.-A. Pagnerre (pe care nu-l cita nominal), după care politica ar constitui un instrument global, menit să stimuleze, în cadrul societăţii, întreaga gîndire, întreaga faptă. Dăm mai jos textele reţinute de Kogălniceanu în programul publicaţiei „Steaoa Dunării".

La science politique est la science de l'organisation sociale et de la direction de la société ver un but. (...) Le but de la société, c'est le bien-être moral et matériel de tous, par l'Ordre, par Liberté, par l'Egalité (p. XIII).

La politique est l'âme du monde moderne; elle est cette puissante circulation qui meut tout, fait tout penser, tout agir. C'est dans la politique que tourne aujourd'hui toute idée, quels que soient d'ailleurs son action et son but; c'est de la politique que, de près ou de loin, découlent ces flots de théories, de projets, de systèmes, qui viennent battre incessamment l'opinion publique et pousser l'activité de la foule dans des voies nouvelles. C'est à la politique, enfin, que veulent aboutir, et les larges tendances de la littérature qui formule et vulgarise les idées, et les mouvements tumultueux des peuples ou des partis qui combattent, et les efforts réguliers de l'industrie qui associe, organise, produit et distribue.

L'étude de la science politique, la première et la plus noble de toutes les sciences, est donc désormais d'une necessité universelle; elle interesse au plus haut degré la Société tout entière (p. VIII).

Substituind, sub determinarea luptei revoluţionare a poporului român „literatura", prin „politică", Kogălniceanu a trecut, îndeosebi din 1855, între altele, de la cultură la politică culturală. În această privinţă, influenţa ideilor grupului de publicişti organizaţi în jurul lui Garnier-Pagès a fost semnificativă. Dar conturarea largă a principiilor acestei politici a avut loc printr-o continuă confruntare cu realităţile spirituale româneşti, dovadă discursurile sale parlamentare, care au integrat domeniul în cauză ca obiect.

ILIE POPESCU TEIUȘAN și VASILE NETEA, *August Treboniu Laurian, Viața și activitatea sa*, Editura didactică și pedagogică, 1970, 303 p.

Prin rolul ei hotărîtor în istoria culturii române moderne, Școala ardeleană a constituit o preocupare permanentă a istoricilor noștri literari, timp de peste un secol. De aceea, în ultimele decenii au apărut numeroase studii și reeditări de texte, privind această școală în ansamblul ei sau, în parte, pe reprezentanții ei de seamă.

O preocupare stăruitoare pentru reconsiderarea Școlii ardelene a manifestat mai întîi D. Macrea, prin studii publicate după 1953, reunite în volumele *Lingviști și filologi români* (1958) și *Studii de lingvistică română* (1970). Alți cercetători — mai ales clujeni — au publicat texte și studii asupra diferiților exponenți ai Școlii ardelene.

Scrierile istorice ale lui Samuil Micu au început să fie reeditate de către Corneliu Cîmpeanu [1], iar cele filozofice de către Pompiliu Teodor și Dumitru Ghișe [2]. Ultimii doi autori au început și reeditarea operelor lui Gh. Șincai, iar Mircea Tomuș a publicat o remarcabilă monografie asupra vieții și operei acestuia, apărută în 1965.

Reeditarea operei lui Petru Maior a început cu *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, vol. I—II (1971), ediție critică și studiu asupra limbii de Florea Fugariu, prefață și note de Manole Neagoe.

De multă atenție s-a bucurat I. Budai-Deleanu, atît prin reeditarea de mai multe ori a *Țiganiadei*, cît și prin valorificarea scrierilor lui lingvistice rămase în manuscris. Ion Gheție a publicat în 1966 un studiu pătrunzător asupra operei lingvistice a lui I. Budai-Deleanu, iar Mirela Teodorescu a publicat în 1969 *Scrieri lingvistice* ale acestuia. Studiile asupra acestui mare enciclopedist vor continua, dezvăluind prezența lui în numeroase domenii ale culturii.

A doua fază a Școlii ardelene, numită „Școala latinistă" (1840—1880), a început abia acum să fie studiată critic, față de secolul trecut, cînd a fost, fie admirată cu fanatism, fie condamnată în bloc cu asprime. Pînă acum au apărut cîteva studii prin reviste asupra lui Aron Pumnul și Timotei Cipariu, precum și texte din Gh. Barițiu [3] și o monografie asupra acestuia din urmă, elaborată de către Vasile Netea [4]. Radu Pantazi a elaborat o excelentă monografie despre Simion Bărnuțiu [5].

Studiile elaborate și textele reeditate pînă acum nu epuizează însă ceea ce poate fi cunoscut despre Școala ardeleană și latinistă, care vor constitui un obiect permanent de cercetare.

---

[1] S. Micu, *Scurtă cunoștință a istoriei Românei*, cu introducere și note (1963).

[2] S. Micu, *Scrieri filozofice*, 1966.

[3] Vezi indicații bibliografice la D. Macrea, *Studii de lingvistică română*, București, 1970, p. 68 și 96.

[4] Vasile Netea, *Gheorghe Barițiu. Viața și activitatea*, 1966.

[5] Radu Pantazi, *Simion Bărnuțiu. activitatea și gîndirea*, Ed. științifică, 1967.

În cadrul acestor preocupări a apărut recent lucrarea *August Treboniu Laurian. Viața și activitatea sa*, de Ilie Popescu Teiușan și Vasile Netea. Ea apare la 60 de ani după ce despre A. T. Laurian nu se mai scrisese aproape nimic, fiind precedată foarte recent numai de două studii substanțiale, dar de specialitate. Primul este datorit lui Mircea Seche, *Activitatea lexicografică a lui A. T. Laurian și I. C. Massim*, în volumul *Schiță de istorie a lexicografiei române*, vol. I (1966), și al doilea lui D. Macrea, *Opera culturală și lingvistică a lui A. T. Laurian*, în *Studii de lingvistică română*, București, 1970, p. 67—94.

Prezenta monografie nu are o prefață care să lămurească intențiile autorilor, sursele pe care le-au folosit, examinarea critică a studiilor de pînă acum asupra lui A.T. Laurian. Structura lucrării se desprinde numai din lectura ei, relevîndu-se ca avînd un caracter predominant istoric și biografic. Autorii au făcut apel larg la datele de arhivă, lucrarea impunîndu-se printr-o bogăție de date și elemente puse în lumină pentru întîia oară, care izbutesc să restaureze profilul uman și spiritual al lui A.T. Laurian.

Viața și activitatea lui A.T. Laurian fiind pînă acum prezentată foarte sumar, doar în enciclopediile românești existente, desprindem din monografia recent apărută cîteva date esențiale.

A.T. Laurian s-a născut în comuna Fofeldea, județul Sibiu, în 1810. Tatăl său, preot în comună, s-a numit Pavel Trifan, dar sub influența Școlii ardelene și-a latinizat numele în Paul Treboniu, iar pe fiu l-a botezat August Treboniu, la care acesta și-a adăugat mai tîrziu pe Laurian, cu sensul latin de „preamărit". A urmat liceul la Sibiu și Cluj, iar între 1835—1840 a făcut studii superioare la Viena, trecîndu-și doctoratul cu *Tentamen criticum*, celebra gramatică latinizantă a limbii române. Prin studiile lui intense de filozofie, filologie, matematică și istorie, A.T. Laurian a devenit unul din cei mai învățați români din epoca sa.

În 1842 a trecut, ca mulți alți dascăli mărgineni, în Principate, devenind profesor de filozofie și latină la Colegiul Sf. Sava. Studiul dedică un întreg capitol numeroșilor dascăli — toți adepți ai Școlii ardelene — care au trecut din Transilvania în Principate, unde au îndeplinit un rol impunător din istoria unității noastre culturale. În 1848, A.T. Laurian se reîntoarce în Transilvania, fiind unul din exponenții de seamă ai revoluției românilor. A luat parte hotărîtoare la elaborarea hotărîrilor de pe Cîmpia Libertății, pe care le-a citit înaintea poporului la 4/16 mai 1848. După înfrîngerea revoluției a făcut parte din delegația care a apărat la Viena, prin scrieri, memorii, petiții și audiențe la împărat, revendicările românilor.

Între 1851—1858 a fost organizatorul învățămîntului din Moldova, după care s-a reîntors la București ca efor al școalelor și profesor la Colegiul Sf. Sava. A fost adept entuziast al domnitorului Al.I. Cuza și al Unirii din 1859.

În 1864 devine profesor de limba latină la Facultatea de litere din București, nou înființată, și decan al acesteia timp de 13 ani. A fost unul din inițiatorii și fondatorii Societății Academice Române, secretar general al ei și de două ori președinte.

A fost unul dintre fondatorii și apoi președinte al Societății „Transilvania" din București pentru ajutorarea prin burse de studii a meseriașilor și intelectualilor ardeleni.

Este analizată pe larg colaborarea lui A.T. Laurian cu N. Bălcescu la „Magazin istoric pentru Dacia" (1845—1851), stabilindu-se partea de contribuție a fiecăruia la această primă revistă românească de istorie. Privitor la colaborarea dintre cei doi istorici se precizează — pe baza dovezilor făcute pînă acum de unii cercetători — că lucrarea *Temișana sau scurtă istorie a Banatului temișan* (1847—1848), atribuită multă vreme amîndorura, este scrisă în întregime numai de către A.T. Laurian.

În capitolul foarte dens asupra activității lui A.T. Laurian în Moldova ca organizator și conducător al școlilor de toate gradele se aduc, pentru întîia oară, precizări și explicații de mare importanță asupra conflictului grav, izbucnit la Iași între acesta și Simion Bărnuțiu, anterior colaboratori nedespărțiți, mai ales la 1848.

Lucrarea relevă meritul deosebit al lui A.T. Laurian în înființarea și redactarea aproape exclusiv de el a revistei „Instrucțiunea publică" (1859—1860), prima noastră revistă destinată învățămîntului. Este redat amănunțit conținutul revistei, mai ales sub aspect pedagogic, relevîndu-se marea lui varietate, care corespundea spiritului enciclopedic al lui Laurian. Era necesară precizarea că, prin bogatele materiale de literatură clasică și de filozofie publicate de A.T. Laurian în „Instrucțiunea publică", menționate în lucrare, *el este primul nostru istoric al literaturii greco-latine și primul nostru istoric al filozofiei moderne.*

Din întreaga lucrare, chipul uman și de cărturar al lui A.T. Laurian se conturează măreț, „cioplit în granitul dur al stîncilor Transilvaniei" (p. 271), animat de idealul permanent al înălțării patriei prin cunoașterea istoriei naționale și dezvoltarea culturii și a educării tineretului în spiritul acesteia. La sfîrșitul monografiei este comparat cu unele figuri celebre ale antichității: Cato Cenzorul, Tit Liviu, Seneca și Cicero, pe baza afinităților spirituale pe care autorii se cred îndreptățiți să le stabilească între ei.

În monografie sînt analizate lucrările lui A.T. Laurian, mai ales cele de istorie, între care cea mai importantă este *Istoria Românilor* în trei volume (Iași, 1853), operă latinizantă, în care a susținut cu dovezi noi tezele de bază ale Școlii ardelene: latinitatea poporului și a limbii române, precum și continuitatea neîntreruptă în Dacia, subliniind, prin aceasta, drepturile lui la independență, libertate și unitate națională. De asemenea, sînt prezentate, după importanța lor, manualele mai mici ale lui Laurian, de istorie națională, de filozofie și cosmografie, elaborate pentru nevoile învățămîntului sau pentru cunoașterea cauzei românești în străinătate, precum și traducerea pentru aceleași nevoi a manualelor de filozofie ale lui W. T. Krug și A. Delavigne, fără a se da unele amănunte orientative necesare asupra acestor doi autori străini. Manualele lui A.T. Laurian au avut o mare răspîndire în epocă, fiind tipărite în numeroase ediții, contribuind la educarea tineretului în spirit patriotic. Același rol l-a avut și harta murală a Daciei întocmită de Laurian, care simboliza unitatea tuturor românilor.

Este subliniat într-un capitol special marele merit al lui A.T. Laurian, de a fi publicat pentru întîia oară *Cronica* lui Șincai, la Iași, în 1853—1854.

Propunîndu-și să fie o lucrare de restaurare cît mai minuțioasă a faptelor legate de viața și activitatea lui A.T. Laurian, monografia lui Ilie Popescu Teiușan și Vasile Netea nu cuprinde decît sporadic o analiză a gîndirii teoretice a acestuia, deși prin ea s-ar fi conturat mai bine personalitatea lui. Cu excepția unor sumare formulări despre gîndirea istorică și filozofică a lui A.T. Laurian, ne este expusă concepția lui lingvistică, asupra căreia existau bogate indicații în celebra „*Prefatione*" (nu *Prefață*, cum scriu autorii) a cunoscutului său *Dicționar* și în unele articole ale sale.

În monografie sînt analizate mai mult consecințele concepției lingvistice latinizante a lui Laurian, dar nu sistemul de gîndire care le-a generat, adică concepția raționalistă și subiectivă asupra limbii, agravată de scopul conștient urmărit al relatinizării limbii române. Nu rezultă în mod evident din lucrare în ce a constat latinismul extremist legat de numele lui Laurian.

A.T. Laurian a fost confruntat—ca și oameni de cultură contemporani lui—cu problemele de lingvistică cele mai importante din secolul trecut: unificarea limbii literare, asigurarea caracterului latin al limbii, asimilarea neologismelor pentru exprimarea noilor noțiuni ale culturii moderne. Faptul că el a cuprins în *Dicționarul* său un număr atît de mare de neologisme latine și romanice dovedește că ele erau necesare și chiar circulau în epocă, dar forma ortografică a fost atît de bizară, încît le-a dat un aspect cu totul străin. Astăzi avem în română un număr mai mare de neologisme decît preconiza Laurian acum un secol, sursa lor esențială fiind tot limbile romanice, mai ales franceza, dar forma lor este cea firească structurii fonetice și morfologice a limbii române.

Nu este evidențiată contribuția lui A.T. Laurian în domeniul lingvisticii romanice[6].

[6] Vezi D. Macrea, *Studii de lingvistică română*, București, 1970, p. 51—52, 77—78.

Gîndirea economică a lui A.T. Laurian nu a fost menţionată, deşi ea este un aspect semnificativ al preocupărilor lui multilaterale. În studiul *Cel dintîi recensămînt*, el a făcut o analiză profundă a relaţiilor agrare din Transilvania, atît în feudalism cît şi după ieşirea din iobăgie, cu specială privire la exploatarea ţărănimii, la preţul şi exploatarea pămîntului şi la preţul muncii, folosind în acest scop un bogat material statistic. Concluzia lui este semnificativă, şi anume că Transilvania, prin condiţiile ei naturale, este aptă mai mult pentru industrie decît pentru agricultură, anticipînd direcţia de dezvoltare economică a acestei provincii.

Lucrarea se încheie prin publicarea — pentru întîia oară — a unei bibliografii a scrierilor lui A.T. Laurian şi a studiilor apărute asupra lui.

În completarea scrierilor lui A.T. Laurian menţionez cîteva titluri omise : *Cercetări despre limbă*, în „Propăşirea" din Iaşi (1844), nr. 19, 21, 25 şi 26 ; *Despre măsurile antice*, în „Isis sau natura", redactată de Iuliu Baraş, Bucureşti, IV, 1859, nr. 10—29 ; *Reflessiuni psychologice şi limbistice*, în „Instrucţiunea publică", februarie, 1860, p. 49—50 ; *Bibliografie* (recenzia sumară a trei cărţi apărute în limba spaniolă, de literatură, de istorie şi de inginerie), în „Instrucţiunea publică", 1860, p. 320.

Ar fi fost util un indice de nume la sfîrşitul lucrării, care este un excelent mijloc de control al materialului, şi o „erată", care ar fi rectificat erori de tipar ca Roger Collard în loc de Royer Collard (p. 41), Delvigne în loc de Delavigne (p. 43), August Compte în loc de Auguste Compte (p. 42) nici numele autorilor *Dicţionarului de neologisme* (1961), care sînt Florin Marcu şi Const. Maneca, nu aşa cum au apărut la p. 265. De asemenea, nu credem justă modernizarea numelui lui Pavel Vasici prin Paul Vasici.

Pentru ţinuta literară impunătoare a lucrării se putea renunţa la expresia atît de banală şi uzată, din păcate prea generalizată în scrisul nostru de astăzi : „a desfăşurat activitate".

Cele două anexe inedite ale cărţii, *Discurs la deschiderea cursului de filozofie*, şi *Însemnările inedite ale lui A.T. Laurian*, sporesc valoarea documentară a lucrării. Ele sugerează publicarea în viitor a unei ediţii de „Opere alese" edite şi inedite ale lui A.T. Laurian.

Cele cîteva observaţii critice de mai sus, privind omisiuni inevitabile în orice lucrare de atîta migală vrednică de laudă ca cea de faţă, nu pot umbri marele merit al ei de a fi restaurat în mod izbutit viaţa şi activitatea lui A.T. Laurian şi de a fi evocat cîteva probleme ale culturii noastre din secolul trecut, mai ales cele legate de istoria şcolii româneşti, care i-au preocupat în mod deosebit pe autori.

Merită relevat stilul limpede, sezisant şi de cursivitate plăcută, caracteristic scrisului lui Vasile Netea, şi dragostea de subiect care pulsează în numeroasele sale lucrări de istorie şi de istorie literară publicate pînă acum.

Bucur Ţincu

MIRCEA ANGHELESCU, *Preromantismul românesc (pînă la 1840)*, Editura Minerva, 1971.

Iată un subiect cu adevărat dificil ! În primul rînd fiindcă presupune a se studia existenţa în literatura română a unuia dintre curentele consacrate din literaturile occidentale. În al doilea rînd fiindcă se referă anume la preromantism. Să explicăm.

Literatura română, ca de altfel mai toate literaturile sud-est europene, a avut alte condiţii de existenţă şi deci de evoluţie decît marile literaturi europene din Apus. Altele au fost perioadele ei de dezvoltare, atît temporal, cît şi structural. Nu se poate vorbi — mai ales pînă în secolul al XIX-lea — de o sincronizare a literaturii noastre cu literatura apuseană. Nici nu se poate vorbi de o existenţă, ca atare, a curentelor cunoscute din Occident la noi. În ade-

văratul sens al cuvîntului nu se poate vorbi la noi nici de clasicism, nici de luminism, nici de preromantism, nici de romantism. Cînd, în ţările româneşti, începe să se dezvolte o literatură ca atare — de sine stătătoare, eliberată de coincidenţele cu religia, istoria etc. —, majoritatea curentelor literare erau deja încheiate — clasicismul, luminismul, preromantismul chiar — sau în faza de apogeu — romantismul. În timp şi condiţii istorice deosebite, românii preiau eclectic şi împacă elemente şi metode de creaţie ale marilor curente europene opuse. Periodizarea literaturii române nu se poate face — bunăoară ca a literaturii franceze — după curentele cunoscute deja: clasicism, luminism, preromantism, romantism etc., ci după mişcările proprii în evoluţia ei, în funcţie de cerinţele istorice şi istoric-literare. În structura fiecărei perioade intră influenţe multiple, ce-i drept, uneori preponderent poate dintr-un anume curent, dar niciodată în exclusivitate şi, cel mai adesea, cu aspecte funcţionale noi, valorificîndu-li-se acele valenţe expresive care interesau contextul românesc în care ele erau preluate.

În al doilea rînd, însuşi preromantismul este o realitate ambiguă, greu de definit, pendulînd între un curent literar propriu-zis şi o perioadă de tranziţie dintre două curente indiscutabil independente şi deosebite. Din acest punct de vedere, încă din primul capitol al cărţii, deşi porneşte de la ideea de a detaşa unele trăsături definitorii ale preromantismului, care să-l despartă net de romantismul în raport cu care este cel mai adesea definit, menţinîndu-se în limitele realităţii, Mircea Anghelescu demonstrează că deosebirea dintre romantism şi preromantism este numai de cronologie, de evoluţie, în fondul aceloraşi probleme; e vorba nu de un curent, ci de o „etapă de tranziţie" (p. 19), e vorba nu de două individualităţi diferite, ci de etape de dezvoltare ale aceleiaşi, metaforic vorbind, deosebirea dintre preromantism şi romantism e deosebirea dintre adolescent şi adult: diferenţele nu sînt de „esenţă", ci de „optică", recunoaşte autorul.

În ceea ce priveşte „preromantismul românesc", curentul în literatura română, Mircea Anghelescu delimitează două epoci: *epoca acumulărilor* şi *epoca realizărilor*, coincidente cu cele două *părţi* ale lucrării. În cadrul primei epoci — „epoca acumulărilor": în speţă, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă prin primul deceniu al secolului al XIX-lea — se realizează, fie prin literatura originală (poezia lui Alecu Văcărescu şi Ion Cantacuzino), fie prin intermediul traducerilor, o atmosferă de sensibilitate, favorabilă dezvoltării preromantice de la începutul secolului al XIX-lea — „epoca realizărilor". Pentru definirea *Elementul[ui] preromantic în literatura originală, capitolul V* debutează reluînd vechile discuţii în jurul periodizării literaturii române. Faţă de teoriile ce porneau mai ales de la criterii cultural-istorice, bazîndu-se pe realitatea literară a perioadei, pe devenirea concretă a literaturii şi nu pe factorii care au influenţat-o, Mircea Anghelescu propune judicios existenţa unei perioade literare: 1810—1840 (p. 129—133). Ea este caracterizată — continuă autorul — prin adresarea cu preponderenţă către preromantism sau ceea ce e preromantic din romantici; dar „nu putem vorbi de o «supremaţie» literară absolută a acestor orientări" şi de aceea „nu ne-am permis să vorbim de o «etapă» preromantică între aceste limite aproximative, ci de elemente preromantice existente în acest spaţiu literar" (p. 137). Temele şi motivele împrumutate preferenţial preromantismului sînt treptat grefate pe realitatea românească şi adaptate ei. Aparent nefiresc, atitudinile poetice preromantice se conjugă cu „enciclopedismul şi didacticismul preponderent al preocupărilor culturale" ale autorilor reprezentativi ai perioadei. În plus — aduce precizări capitolul următor — la toţi aceşti poeţi, în însăşi activitatea lor propriu-zis literară există o „evoluţie internă" (p. 160). La Asachi, motivele de inspiraţie preromantică se „dublează" în mai tot cursul activităţii sale poetice „cu altele de inspiraţie şi de viziune clasicistă" (p. 160). La Heliade se conturează o evoluţie de la motivele preromantice, preferate în perioada de tinereţe, spre marea construcţie romantică, deşi, teoretic, Heliade era adeptul concepţiilor clasicizante. La Alexandrescu se observă o evoluţie interioară de la mima preromantică la „descoperirea acelor coarde autentice ale personalităţii sale care se armonizează mai bine cu atitudinea preromantică impusă într-un fel de lecturi, de întreaga atmosferă a epocii, ca şi de propria sa sensibilitate"

(p. 165). Pe Negruzzi îl caracterizează dublura melancoliei preromantice cu contemplația peisajului. Descrierea *Cadrul[ui] preromantic în poezia epocii*, adică elementele, „clișeele preromantice" (p. 171) întîlnite în poezia noastră dintre 1810—1840, duce la concluzia că, „în general însă, către 1840, atît cantitativ [...] cît și calitativ, prin apariția unor piese în tonul just al curentului și totodată exprimînd o sensibilitate autentică, preromantismul românesc își manifestase existența și-și găsise expresia" (p. 173), deși, prin tendințele sale didactice, era „mai puțin ortodox" decît peromantismul occidental. Urmează a se prezenta *Trei teme fundamentale ale preromantismului*: tema morții, tema ruinelor și erosul. În fine, reluînd și analizînd din perspectiva ansamblului prezentat o idee enunțată anterior, *Capitolul VIII* demonstrează că „simbioza dintre interesul [...] pentru sentiment și preocuparea didactică pentru morală" (p. 236), dintre *Preromantism și iluminism* este caracteristică epocii.

Înainte de a ajunge la concluziile ce decurg din această prezentare, cîteva puncte de vedere asupra prezentării însăși. Dificultatea subiectului s-a resimțit pe tot parcursul: el pretinde o vastă informație, un cîmp larg de investigații, din care trebuie apoi extrase și reliefate elementele și aspectele ce-i sînt direct implicate. Mircea Anghelescu se dovedește, dincolo de orice dubiu, un pasionat cercetător, în sensul adevărat și complet al cuvîntului: cartea sa are o solidă armătură documentară, pe care autorul știe s-o valorifice prin analize și demonstrații din care nu lipsește nici finețea observației, nici inteligența speculativă, nici perspectiva sintetică în limitele obiectului propus spre studiu: caracteristică generală, pentru care prototip evident poate fi socotit *Capitolul IV* despre traduceri. Normal, excepții există: Mircea Anghelescu cedează uneori balastului documentar, fie sub forma aglomerării de informații, fie sub forma autorității tutelare a celor ce și-au exprimat părerea despre problemele discutate. Astfel, ni se pare că nu-și are justificarea, pe un spațiu atît de întins (circa 30 de pagini), descrierea demonstrativă și analitică — recunoaștem: într-adevăr plină de interes și valoare, în sine — din *Capitolul II. Cultura și literatura română în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*; un panoramic de ansamblu al momentului cultural-literar în care se încadrează subiectul de studiu e totdeauna necesar, dar sintetic, în liniile sale esențiale, în limitele impuse de orice „cadru".

Remarcabile sînt, în majoritatea cazurilor, concluziile parțiale, originale și pertinente, la care se ajunge prin interpretarea materialului informativ strîns pentru prima oară laolaltă în această perspectivă. Neputînd, desigur, epuiza, reținem selectiv. Nuanțata echivalare a lui Conachi și Iancu Văcărescu cu Cîrlova, pe baza elementelor de sensibilitate preromantică refuzate pînă acum lui Conachi, dar prezente în opera sa, de unde concluzia mai largă: „Poezia lor (Conachi și Iancu Văcărescu) exprimă începutul unei etape noi și nu sfîrșitul celei precedente" (p. 136). Tot atît de plină de interes ni se pare concurența unor motive de origine clasică — *ubi sunt, fortuna labilis, luntrea pe marea zbuciumată* — interferente temei preromantice a morții, spre realizarea unei „atmosfere esențial preromantice" (p. 203); după cum, în cadrul poeziei erotice, influențele petrarchiste se însumează aceluiași rezultat: atmosfera preromantică — „amorul spiritualizat" (p. 229). Și din această perspectivă are loc și revalorificarea poeziei erotice a lui Asachi, incontestabil influențat de Dante și Petrarca, care se acordă însă, prin tonul general, indiferent de influența inițială, la acest context al poeziei erotice preromantice. De mare importanță este și observația suprapunerii între „idealul «estetic» preromantic" și „idealul etic și cultural al iluminismului căruia primul i se subsumează și-l propagă" (p. 249).

Obiecția principală ce trebuie adusă cărții lui Mircea Anghelescu este neintegrarea subiectului în ansamblul devenirii literaturii române; dacă raportările la antecesori — de la folclor și cronicari pînă la scriitorii religioși — sînt frecvente, raportările la viitor, chiar la cel mai apropiat și imediat dependent de situațiile descrise, sînt rare, accidentale. Exemple: motivul bărcii zbuciumate pe valuri în literatura română de după 1840 (p. 202); sau schița sumară și incompletă totuși, care se face activității lui Asachi și Heliade (p. 160). În schimb, pentru

Alexandrescu şi Negruzzi totul se rezumă numai la acele scrieri dinainte de 1840, interesante din punctul de vedere al preromantismului : pornind de la atitudinile melancolic meditative — preromantice — din tinereţe, Alexandrescu va evolua la clasicismul cu specifică culoare românească al fabulelor şi la prelucrarea, cu acelaşi specific, a temei preromantice a ruinelor şi a cimitirelor. Cea din urmă este mai ales importantă în cadrul însuşi al subiectului cărţii. Mircea Anghelescu consacră chiar un subcapitol temei ruinelor, în care încadrează şi ceea ce apăruse mai mult sau mai puţin concludent, pe această temă, în poezia lui Grigore Alexandrescu dinainte de 1840. Poeziile lui Alexandrescu reprezentative din acest punct de vedere — *Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunii. La Tismana, Mormintele. La Drăgăşani*, care au însemnat un moment deosebit în dezvoltarea temei ruinelor (conjugată cu tema cimitirelor) în literatura română, punctul ei de apogeu şi de împlinire, aspectul ei original şi specific în literatura noastră — sînt însă complet neglijate, fiindcă depăşesc cu puţin limita propusă : 1840. Dar în literatură limite cronologice stricte nu se pot admite, şi cu atît mai mult nu se poate accepta încarcerarea în aceste limite, nedepăşindu-le nici măcar cu o sugestie, cînd însăşi economia subiectului o cere. În ceea ce-l priveşte pe Negruzzi : el scria în acelaşi timp şi poezie caracterizată de o ,,melancolie contemplativă", posibil preromantică, şi nuvelă romantică cu puternică culoare locală românească, şi primele *„scrisori"* din *Negru pe alb*, cu care va continua după 1840, alături de nuvelele, *„fragmentele"* sale istorice etc. Insistăm, fiindcă în multe cazuri existenţa, în evoluţie sau concomitent la acelaşi scriitor, a unor atitudini sau modalităţi de creaţie diferite deschide o interesantă perspectivă de ansamblu asupra devenirii de ansamblu a literaturii române însăşi.

Şi în prezentarea motivelor, şi în caracterizarea perioadelor, se observă această viziune statică, închisă la perspectiva devenirii, a fenomenelor. Este interesant că în literatura română singurul motiv preromantic realizat la valori notabile este ,,O, ziduri întristate ! o, monument slăvit !" ; şi aceasta pentru că răspundea unor cerinţe ale momentului, pentru că, pornind de la o sugestie preromantică, i s-a putut da o semnificaţie deosebită de cea originară, nouă, interesantă în condiţiile româneşti ; dar situaţia nu se evidenţiază în carte, fiindcă analiza şi descripţia se operează sincron, pe orizontală, neglijîndu-se evoluţia care există între cele două poezii pe această temă, consacrate în istoria literară, de Cîrlova şi Heliade, şi extirpîndu-se — cum am mai arătat — momentul definitoriu pe care îl reprezintă poeziile lui Alexandrescu. Alt motiv, al frunzelor care cad, reapare mai tîrziu, cu modularea semnificaţiei sale, la postpatruzecişioptişti : e simbol al desperării solitare. Mircea Anghelescu a observat că pentru momentul descris caracteristică este împletirea dintre luminism, ca ideal etic şi cultural, şi preromantism, ca mijloc estetic de afirmare a acestuia ; dar nu urmăreşte, din acest punct de vedere definitoriu, situaţia în perioada următoare, ceea ce putea lărgi viziunea şi defini specificul unui teritoriu mai larg din literatura română, la începutul căruia sîntem cu perioada 1810—1840 ; caracteristică va rămîne împletirea dintre o tendinţă etică şi modalitatea literară de susţinere a ei ; numai că, dacă în perioada de care ne ocupăm e vorba de un luminism propriu-zis, o tendinţă etic-filozofică generală uman-socială, în perioada următoare din luminism rămîne numai tendinţa didactică pe care o slujeşte literatura, formele practice ale acesteia luînd aspecte particulare social-politice şi naţionale, în directă dependenţă de cerinţele ţărilor noastre la acea epocă.

Concluziile — *Capitolul IX. Există o estetică preromantică?* — reformulează sintetic situaţia care s-a evidenţiat cu permanenţă pe parcursul cărţii : Nu ! nu există ,,în literatura noastră o tipologie preromantică şi o perioadă istorică corespunzătoare ei", dar ,,elemente ale acestei tipologii" apar cu ,,preponderenţă relativă într-o perioadă destul de întinsă, în care ele au prilejuit, au stimulat sau pur şi simplu au fost utile unei literaturi care în aceste momente prindea conştiinţă de sine" (p. 262). Concluzie — cum am văzut — perfect valabilă şi valoroasă în istoria noastră literară : ea aduce clarificări, dintr-un anume punct de vedere — al unei metode şi atmosfere de creaţie : preromantismul—asupra unei periode încă nu îndeajuns cer-

cetate din literatura română Dar ni se pare, totuşi, prea restrînsă, prea închisă asupra sa : pe cercetător l-a preocupat numai „preromantismul românesc" (de fapt : preromantismul în literatura română) în perioada 1810 — 1840. Şi demonstrează — meritoriu, am văzut — că în perioada 1810 — 1840 coexistă în literatura română, în principal influenţe preromantice cu influenţe luministe. Ce înseamnă însă aceasta pentru ansamblul literaturii române? E un accident sau o caracteristică această coexistenţă sincronă în literatura noastră de elemente ale unor curente şi manifestări diacrone în literaturile universale? Pot fi şi altfel configurate, în funcţie de coexistenţa acestor elemente universale, în aliaj, desigur, cu elemente româneşti originale, structurile interne ale altor perioade literare şi ale operei altor scriitori? Care sînt, adică, posibilităţile şi perspectivele pe care analiza preromantismului în literatura română între 1810—1840 le deschide pentru înţelegerea devenirii şi specificului literaturii noastre? Subiectul însuşi—neomogen şi greu de definit : „preromantismul românesc" — nu oferise posibilitatea unei coerenţe interioare, intime, din punctul său de vedere, pe care i-ar fi conferit-o tocmai această perspectivă, de dincolo de sine, din punct de vedere al ansamblului în care se încadrează — literatura română.

Despina Tomescu

ATANASIE MARIAN MARIENESCU, *Poezii populare din Transilvania**

Faptul că abia după aproape şase decenii de la moartea lui Atanasie Marienescu vede, în sfîrşit, lumina tiparului în formă cvasi integrală colecţia sa de literatură populară este semnificativ pentru posteritatea folcloristului bănăţean. Obiectivitatea cercetării ştiinţifice s-a lovit, în cazul său, pînă de curînd, de obstacolul de netrecut al prejudecăţii. Votul de blam dat de Vasile Alecsandri şi de Bogdan Petriceicu Hasdeu „fragmentului de epopee naţională" *Novăceştii*, prezentat spre publicare Academiei Române, incriminările aduse de reprezentanţii şcolii filologice a lui Ovid Densusianu modului de culegere, de editare şi interpretare a creaţiei populare practicat de Atanasie Marienescu au creat în jurul folcloristului o atmosferă total nefavorabilă, care va fi cu greu îndepărtată. Asta şi explică de ce *Baladele* sale, tipărite la numai cîţiva ani după cele ale lui Alecsandri, nu au mai fost niciodată reeditate, deşi reprezintă documente folcloristice şi literare de primă însemnătate, în timp ce colecţia bardului de la Mircesti, la fel de profund şi declarat „prelucrată", a devenit, prin numeroasele ediţii postume, un bun de cea mai mare notorietate publică. Alecsandri e însă o excepţie. Prestigiul său poetic, faptul de a fi tipărit prima colecţie românească de folclor, cu un răsunet european, îi creează o situaţie privilegiată în privinţa reeditărilor. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu contemporanii săi. Nu numai Atanasie Marienescu, dar cea mai mare parte a folcloriştilor din generaţia sa şi imediat următoare sînt cam la fel de vitregiţi în posteritate. La mai bine de trei sferturi de veac de la apariţia unora dintre colecţiile fundamentale de folclor ale culturii noastre, cum ar fi cele ale lui G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Iuliu C. Zanne, Simion Florea Marian, Elena Niculiţa Voronca, Tudor Pamfile ş.a., noi nu posedăm încă, nu ediţii critice[1], dar nici măcar ediţii de lucru. Ca să nu mai vorbim de colecţiile de maximă însemnătate ale lui B.P Hasdeu şi Nicolae Densuşianu, care stau încă în manuscris. E cazul, credem, să ridicăm problema modului, în care este valorificată în contemporaneitate moştenirea noastră folclorică şi folcloristică. Nu facem decît să dăm glas unor necesităţi absolute ale cercetării ştiinţifice actuale. Evident, ob-

* Ediţie îngrijită de Eugen Blăjan. Prefaţă de Ovidiu Bîrlea, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, XLII+828 p.

[1] O excepţie, o constituie „ediţia definitivă" a *Doinelor şi strigăturilor din Ardeal* a lui J. U. Jarník şi A. Bârseanu, îngrijită de Adrian Fochi (Editura Academiei, Bucureşti, 1969).

servația noastră nu se referă atît la folcloristica română a secolului XX, care s-a bucurat, în genere, de o susținută atenție din partea editorilor (deși și aici ar putea fi semnalate destule goluri), cît mai ales la felul în care a fost valorificată moștenirea etapei anterioare anului 1900. Aici cam totul rămîne de făcut. Se impun în orice caz o grabnică înfățișare a personalităților marcante ale folcloristicii noastre din secolul trecut în lumina întregii lor contribuții și publicarea întregului material aflat în volume și manuscrise. O reclamă nu numai interesele folcloristicii actuale, ci și interesele disciplinelor înrudite și în primul rînd ale istoriei literare.

Cît de rodnică ar fi o asemenea operație se poate vedea și din recentul volum îngrijit de Eugen Blăjan, care creează premisele unei discuții de la un alt nivel a contribuției lui Atanasie Marienescu. În perspectiva acestui voluminos tom, obiecțiile formulate în legătură cu contribuția folcloristului, îndoielile asupra interesului colecției sale ne apar cu totul neîntemeiate. Nu mai revenim asupra a ceea ce prefațatorul ediției, Ovidiu Bîrlea, socotește drept merite incontestabile ale lui Atanasie Marienescu[2] — faptul de a fi încercat „să stabilească relații între creația folclorică și mediul social în care se naște și circulă", de a fi dat o mai riguroasă informație asupra creatorului popular și a textului cules, alcătuind „prima fișă biografică în spirit modern a unui informator", de a fi publicat prima colecție de colinde românești, de „a fi îmbrățișat în toată varietatea și bogăția lui domeniul folclorului", de a fi cules material direct și prin intermediari ș.a. —, merite care, după părerea noastră, nu au în centru realizarea propriu-zisă a colecției, ci decurg din pionieratul activității folcloristului sau sînt de natură pur metodologică. Semnificativ e că însuși creditul acordat de Ov. Bîrlea colecției lui Marienescu sporește de la studiul monografic citat la prefața prezentei ediții, o dată cu cunoașterea mai completă a contribuției acestuia și în special a manuscriselor sale publicate acum pentru întîia dată. E necesar, credem, ca folcloriștii să mute accentul de pe relevarea interesului contribuției metodologice și de pionierat a lui Marienescu pe importanța colecției sale — una dintre cele mai voluminoase și mai valoroase din întreaga istorie a folcloristicii românești.

Între altele ținem să remarcăm că nu am avut nici un moment sentimentul, parcurgînd volumul *Poezii populare din Transilvania*, că ar exista vreo contradicție între ceea ce Atanasie Marienescu proclamă teoretic și ceea ce realizează practic, cu alte cuvinte între cerința unei cît mai fidele reproduceri a materialului și „coregerea" căreia supune el aproape întreaga colecție. Raportarea care se face de obicei la influența romantică ni se pare în cazul de față a fi numai într-o anume măsură îndreptățită, întrucît intervențiile folcloristului se înscriu pe linia aceleiași rigori. Completarea succesivă a unei anume variante prin parcurgerea în paralelă a tuturor variantelor cunoscute lui reprezintă o operație de migală filologică, care nu alterează nici într-un caz esența textului popular (cel puțin din perspectivă tipologică). El avea chiar credința că obține astfel variante virtual mai autentice decît toate celelalte. Desigur, nu din punct de vedere artistic — cum urmărea Vasile Alecsandri —, ci din punct de vedere al integrității textului ca atare. E o diferență substanțială care separă net modul de prelucrare a folclorului de către Atanasie Marienescu și Vasile Alecsandri.

Subsumîndu-se textului ca un creator de talent, Vasile Alecsandri modifică producțiile populare în funcție de simțul său artistic, șlefuindu-le din perspectiva poetului, fără nici o sistemă decît aceea subiectivă a gustului estetic, pe cită vreme Atanasie Marienescu adoptă, oricît ar părea de paradoxal, atitudinea omului de știință care și-a fixat anume principii pe care le respectă cu strictețe.

---

[2] Evidențiate întîi în studiul monografic *Atanasie Marienescu, folclorist*, publicat în „Analele Universității din Timișoara", Seria științe filologice, I (1963), p. 1—75, și rezumate succint de Ion Mușlea în recenzia prilejuită de acest studiu. A se vedea I. Mușlea, *Atanasie Marienescu*, în *Cercetări etnografice și de folclor*, I, Editura Minerva, București, 1971, p. 146.

E greu de spus, desigur, în absolut, care dintre cele două atitudini e mai îndreptățită și deci mai puțin dăunătoare pentru autenticitatea creațiilor populare. Mihail Sadoveanu — înflăcărat adept al operei lui Alecsandri de prelucrare a folclorului — a relativizat sensibil contribuția poetului în această direcție, demonstrînd lipsa lui de înțelegere față de spiritul izvodirilor populare în *Miorița*, piesa sa fundamentală. Cert este că folcloristul poate mai ușor să întrevadă forma autentică a creațiilor anonime în cadrul colecției lui Atanasie Marienescu decît în cazul colecției lui Vasile Alecsandri. Și faptul că prefațatorul ediției lansează chiar ideea că textele prelucrate par mai autentice decît cele neprelucrate este relevant pentru valoarea culegerii lui Marienescu.

Nu putem decît regreta însă că nici Ovidiu Bîrlea și nici Eugen Blăjan, care au stat atîta vreme în preajma colecției lui Atanasie Marienescu, nu au întreprins un examen științific riguros al unora dintre piesele colecției, prin apelul la toate materialele ce ar putea fi invocate, spre a vedea în ce măsură ele au suferit sau nu de pe urma intervențiilor autorului, la capătul căruia să tragă concluziile de rigoare. Rămîne în sarcina folcloristicii viitoare — poate într-o ediție critică — de a dovedi în mod concret gradul de autenticitate al colecției, fixîndu-i cu exactitate locul în istoria cercetărilor dedicate culturii populare.

Fără a aborda *de plano* chestiunea paternității producțiilor pseudofolclorice cu caracter învederat istorist și mitologizant publicate de Atanasie Marienescu, Ovidiu Bîrlea ne propune o dezlegare care îl disculpă, dacă nu total, într-o bună măsură, pe folclorist de învinuirea ce i s-a adus că aceste materiale, în special balade, ar fi fost create de el spre a-și argumenta teoriile sale. „Modificările întîlnite în colecția Marienescu — scrie domnia-sa — nu se datoresc numai lui, ci și multora dintre culegători, care, prinși de curentul vremii, au intervenit mai mult sau mai puțin în osatura versurilor. Unii dintre ei au creat chiar piese noi, apocrife, pe care le-au dat drept culese" (p. XXIII) sau: „Unele par a fi versificări ale unor cărturari prinși de înfrigurarea caracteristică a romanticilor de a găsi cît mai multe urme ale trecutului" (p. XXVII). Desigur, în lipsa manuscriselor primite de Marienescu, sugestia lui Ovidiu Bîrlea rămîne o simplă ipoteză. Ea poate fi însă verificată prin apelul la răspunsurile existente la unele chestionare celebre, cum ar fi cele ale lui B.P. Hasdeu și N. Densușianu. Mai cu seamă răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu — cu un profil întrucîtva asemănător direcțiilor urmărite de Marienescu — sînt relevante pentru „contribuția" culegătorilor direcți: învățători și preoți. Intuind intențiile istoricului (expuse parțial în lămuririle ce însoțesc chestionarul propriu-zis) de a dovedi vechimea și mai ales latinitatea tradițiilor și datinilor noastre, culegătorii îi vin în întîmpinare cu piese care să-i servească ideile, cu toate că N. Densușianu, ca și Marienescu, de altfel, îi îndemnase stăruitor la o cît mai fidelă transcriere a textelor. Același lucru s-a petrecut, cu siguranță, și în cazul lui Atanasie Marienescu. Atît Marienescu, cît și N. Densușianu, s-au lăsat furați de ispita teoretizării în marginea unor asemenea texte, dîndu-le creditul pe care nu-l meritau. Nu-i întîmplător, de aceea, că și unul și altul ajung, pe baza cercetării materialelor primite, la concluzia formulată aproape în aceiași termeni că la poporul român „aflăm suveniruri măreție, chiar și din scenele istorice și datinile strămunilor noștri încă din Italia".

Cunoscînd toate acestea, va trebui totuși ca folcloristul să examineze cu atenție fiecare text în parte înainte de a se pronunța asupra autenticității lui. S-ar putea ca unele piese incriminate de fals, îndeosebi baladele istorice care nu au mai fost înregistrate în decursul timpului, să nu fie decît șlefuite de culegători, ele fiind, în realitate, autentic populare. Sîntem îndemnați la o asemenea observație de lectura proaspătă a colecției lui Cristea Sandu Timoc, la fel de bogată în balade cu caracter istoric. Nu ar fi exclus ca la marginea ariei folclorice românești, în regiuni puternic tradiționaliste, ele să se fi păstrat mai bine decît în restul provinciilor.

Fără îndoială, atît prefața lui Ovidiu Bîrlea, cît și ediția ca atare ridică numeroase probleme dintre cele mai importante pentru folcloristica română. Întrevedem încă de pe acum

rezolvarea sau numai deschiderea de orizont asupra multora din chestiunile de fond ale culturii noastre populare. În orice caz, bogatul material inedit dat la lumină de Eugen Blăjan, publicarea în paralelă a textelor neprelucrate cu cele prelucrate, căldura cu care Ovidiu Bîrlea înfățișează activitatea și contribuția lui Atanasie Marienescu sînt în măsură să schimbe radical opinia nedreaptă, perpetuată de-a lungul timpului, despre unul dintre cei mai interesanți folcloriști români.

În această perspectivă nu putem decît să salutăm apariția volumului *Poezii populare din Transilvania* și să sperăm că el constituie un început de bun augur în ce privește valorificarea moștenirii folcloristice a secolului trecut.

I. Oprișan

I.C. CHIȚIMIA, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, 1971

Cartea de față este recolta unor profunde și largi cercetări întreprinse de neobositul și doctul om de știință I.C. Chițimia între anii 1954—1969. Deși cele mai multe studii au fost publicate separat în periodicele de specialitate (unele sînt totuși inedite), opera tipărită la Editura Minerva se prezintă structurată într-o unitate care nu lasă impresia că ar fi grupate roade ale cercetărilor mai vechi și mai noi; aceasta datorită metodelor științifice de investigare a folclorului folosite de I.C. Chițimia, precum și scopului urmărit: stabilirea originalității folclorului românesc în cadrul folclorului universal. Cercetarea se extinde în timp pînă la vestigiile antichității și în spațiu pînă la ariile îndepărtate ale folclorului Americii Latine, Asiei și Africii; dar, cum era de așteptat, comparațiile se fac mai mult cu folclorul popoarelor învecinate: polon, sîrb, bulgar, ucrainean, maghiar, rus etc. Lucrarea este alcătuită din trei părți: *I. Studii teoretice*, *II. Genuri și artă folclorică* și *III. Din istoria folcloristicii.*

I. *Studii teoretice* începe cu mult discutata problemă a adaptării și periodizării literaturii populare. Autorul demonstrează că datarea este imposibilă, iar periodizarea dificilă și relativă, datorită faptului că literatura populară „n-a avut fixitate nici de conținut, și nici de formă" (p. 14), dar consideră posibilă o periodizare științifică numai pornind din secolul al XIX-lea („Dincolo de secolul al XIX-lea intrăm într-o mare măsură în domeniul aproximației", p. 14) și propune o periodizare a cercetărilor și a concepțiilor folclorice, abandonînd în acest fel problema periodizării literaturii populare. Chestiuni interesante și soluții valoroase întîlnim în studiul *Clasificarea și definirea literaturii populare în proză*, în care autorul se ridică împotriva ordonării istorice a materialului folcloric, întrucît „nu *momentul nașterii* interesează, ci *momentul desăvîrșirii*, prin largă și îndelungată circulație orală" (p. 19), argumentînd necesitatea adaptării criteriului estetic al clasificării pe genuri și specii. Oprindu-se asupra basmului, cercetătorul arată că nu motivele sau tematica îi dau acestuia frumusețea, ci structura, morfologia specifică, arta narării faptelor, și de aceea consideră necesar să fie depășită metoda geografică și sociologică de cercetare a folclorului, să se treacă de la compararea de motive și teme la analiza artei literare în structura sa specifică diferită de la popor la popor.

În *Problema realismului în folclor* distinge formele de manifestare a realismului pornind de la caracteristicile speciilor literare, de la modul de exprimare: „un realism al exprimării și destăinuirii directe", „un realism al narațiunii obiectiv-realiste" și „un realism de formă narativ fantastică" (a se vedea p. 34—47). I.C. Chițimia argumentează cu material folcloric faptul că diversele variante ale aceleiași doine populare sînt în fond creații diferite, întrucît fiecare modificare a fost cerută de exprimarea unei alte realități, unei alte stări sufletești, care nu se poate repeta identic, mecanic la diferiți cîntăreți pe coordonate geografice și temporale

diferite. Omul din popor se cîntă pe sine şi simte necesitatea de a-şi spune „păsul şi dorul", de aici necesitatea de a interveni în text pentru a-şi exprima cît mai exact gîndurile şi inima lui. Prin analiză comparativă arată că acelaşi motiv de basm, circulînd la diferite popoare, dă naştere la creaţii diferite, care exprimă cu modalităţi proprii irealităţi diferite de la popor la popor. Ideea originalităţii folclorului este reluată şi dezvoltată în studiul *Gen şi artă literară în creaţia folclorică*, demonstrînd că perceperea detaliilor unui basm, pe scară universală, este foarte diferită; apropiate sînt numai schemele motivului, dar arta şi culorile naraţiunii sînt foarte variate la diferite popoare. În *Necesitatea metodei filologice în studiile folcloristice* militează pentru utilizarea metodei istorico-comparative, pentru analiza singulară a fenomenelor folclorice izolate şi pentru cunoaşterea profundă a limbii.

II. Partea a doua, *Genuri şi artă folclorică*, nu este numai cea mai extinsă, ci şi cea mai solidă, atît prin ideatică, cît şi prin argumentarea ştiinţifică a tuturor afirmaţiilor. Primul studiu, *Balada populară românească în context european*, folosind metoda comparativă, relevă nu numai originalitatea baladei româneşti, ci şi superioritatea ei artistică în raport cu baladele populare ale celorlalte popoare europene, cu toate că în concluzii autorul o spune cînd cu oarecare îndrăzneală: „Fie că motivul este autohton (*Mioriţa*), fie că este de circulaţie internaţională (*Meşterul Manole*), balada românească ajunge la *realizări excepţionale*" (p. 139), cînd cu timiditate: „Balada populară românească se situează, în cadrul cîntecului epic european, *pe unul* din locurile de frunte" (p. 139). Autorul face critica clasificării baladelor româneşti şi propune o nouă clasificare, avînd la bază criterii estetice.

Comparatismul la I. C. Chiţimia nu se reduce la urmărirea migrării unor motive şi teme, nici la simple trimiteri sau asocieri şocante, ci ca un serios savant analizează cu minuţiozitate paralel un anumit gen literar, subliniind nu atît notele comune la mai multe literaturi populare, cît notele specifice. Este explicabilă insistenţa autorului asupra a ceea ce vechii greci numeau διάφορα εἰδοποιος, întrucît urmăreşte să arate originalitatea, ceea ce este specific, definitoriu fiecărui folclor. Aşa se face că toate concluziile par ale noastre şi par aşteptate mai dinainte; iată, spre exemplu, după analiza bocetului corsican străbătut de chemarea la răzbunare, a celui românesc în care se invocă unirea omului cu plaiul natal, a celui bulgar încărcat de macabru, autorul conchide lapidar şi generalizator: „Popoarele au geniul lor poetic şi fiecare foloseşte imagini care nu se repetă de la unul la altul. Doar ideile, în linii mari, pot să fie aceleaşi. Expresia şi culorile sînt altele de la popor la popor" (p. 150). Dar, fiindu-i teamă, se pare, că afirmaţia nu ar fi îndeajuns argumentată, face în continuare analiza comparativă a bocetului bulgar cu bocetul românesc din Oltenia, a bocetului rusesc cu cel românesc etc. şi, pentru a arăta valoarea estetică a bocetului românesc, realizează o minuţioasă analiză a acestuia, oprindu-se mai mult la *Cîntecul bradului* şi la *Cîntecul zorilor*. Comparaţiile nu sînt simple incursiuni, ci scot în evidenţă specificitatea, nota dominantă a bocetelor la diferite popoare: la corsicani — chemarea la luptă, la români — lirismul, la ruşi — descripţia, la poloni — religiozitatea etc. (*Cîntece populare funerare*, p. 140—183).

Mereu preocupat de a evidenţia originalitatea folclorului nostru, I. C. Chiţimia arată că, deşi numele smeului este de origină protoslavă, el nu are mai multe capete, ca în basmele slave, nu mănîncă oameni, ci este perceput cu un cap de om sau de „dihanie omenească", iar tărîmul celălalt în basmele române este imaginat în mod diferit (*Fundamentele basmului*). Originalitatea basmului nostru popular este urmărită şi în *Fauna în basmul românesc*: *calul*, arătînd că acest animal joacă în basmul nostru un rol dinamic, adesea luînd locul de personaj principal, Făt-Frumos trecînd pe locul al doilea, în timp ce în basmele polone nu apare dragostea pentru cal, acesta fiind înfăţişat ca o simplă gloabă împinsă în gura dihăniilor, nu se vede legătura dintre calul năzdrăvan şi om. Calul năzdrăvan care vorbeşte cu stăpînul, deşi apare în basmul unguresc, nu are trăsăturile fantastice ale celui românesc, nu mănîncă foc şi nu acţionează miraculos. Calul în basmele sîrbeşti se apropie mai mult de cel românesc, dar nu-i atinge nici măreţia, nici umanizarea. Calul basmelor româneşti are

o fizionomie aparte, are mai multe inimi, gîndește ca un om și este însetat de înalt și soare. Chiar și într-*Un motiv folcloric universal: dracul — slugă* I. C. Chițimia știe să sesizeze elementul specific românesc, subliniind că în basmele noastre dracul este priezător de suflete numai pentru cei răi, iar pe cei necăjiți îi ajută. Folosind metoda istorico-comparativă, pe de o parte pătrunde în profunzimea ideatică a unor proverbe mai absconse azi, iar pe de alta relevă evoluția de înțeles a unor maxime, precum și mișcarea psihologiei sociale de la o epocă la alta, de la o clasă socială la alta (*Paremiologie*).

III. Studii de istorie a folcloristicii sînt incluse și în partea a doua a cărții *Genuri și artă folclorică* (*Bocetul românesc în interpretarea lui George Coșbuc* și *Contribuția lui C. Negruzzi în domeniul literaturii paremiologice*), deși partea a treia este intitulată *Din istoria folcloristicii* și cuprinde o scurtă istorie a folcloristicii polone : *Introducere în folcloristica polonă*, un studiu asupra folclorului polonez : *Folclor meșteșugăresc polonez*, dar și studii de istorie a folcloristicii românești : *Douăzeci de ani de cercetări folcloristice* (*1944—1964*), *Un basm românesc necunoscut din sec. al XVIII-lea*.

Plasarea celor două studii de istorie a folcloristicii în partea a doua a operei se explică prin aceea că autorul a considerat, probabil, aceste studii drept compliniri la mai vastele cercetări care le precedă : *Cîntece populare funerare* și *Paremiologie*.

Cartea lui I. C. Chițimia interesează atît pe specialiști, prin înalta ținută științifică, cît și pe amatorii de folclor, prin limpezimea explicațiilor și argumentărilor.

George Simina

EUGEN SIMION, *E. Lovinescu, scepticul mîntuit*

După studiile din ultimii ani ale lui I. Negoițescu și Ilenei Vrancea, Eugen Simion vine cu o monografie masivă consacrată lui Eugen Lovinescu pe cît de minuțios construită, pe atît de judicioasă în opiniile pe care le emite. Ea se impune în istoria noastră literară ca prima lucrare de proporții ce îmbrățișează activitatea criticului, sub toate aspectele ei importante, unele nu o dată minimalizate sau rău privite. De aceea, cartea lui Eugen Simion nu reprezintă numai un serios examen de analiză critică, dar și un act de dreptate.

Îmbinînd criteriul cronologic al înfățișării vieții și operei cu acela al problemelor mari ce animă critica și ideologia lovinesciană, autorul ajunge să realizeze o monografie densă, nu scutită pe alocuri de anume exces descriptiv, de unele lungimi și repetări, însă o monografie în care spiritul de disciplină și metodă nu împiedică jocul viu al ideilor, caracterizările pregnant-sugestive, ușoarele divagații eseistice și metafora critică. Dîndu-și adeziunea cu entuziasm la o serie din principiile estetice ale marelui critic, Eugen Simion se găsește acum, după ce o dovedise și cu alte prilejuri, într-o ipostază literară care-l situează, dacă e să-i descoperim o filiație, chiar în descendența criticii lovinesciene, și anume a perioadei de maturitate, cînd ea se supune unui spirit de ordine și echilibru, cînd frenezia impresionismului juvenil declarîndu-se împotriva oricăror sisteme se încheagă ea însăși într-un sistem.

Și Eugen Simion pornește la lucru, metodic, urmărind nu atît istoria unei vieți, cît a unor concepte, cum ar fi acelea de critică, impresionism, sincronism, mutația valorilor estetice, nucleele în jurul cărora se formează și se dezvoltă opera de critic și istoric literar a lui Eugen Lovinescu. După ce se examinează epoca formației, a începuturilor și aceea de la revista „Sburătorul", singurele capitole, ca să zicem așa, biografice, se trece la o discuție pe opere și concepte fundamentale, în care domină rigoarea și luciditatea. Autorul explică pe larg, poate cu lux de amănunte, care este accepția exactă a impresionismului pentru Lovinescu, alta, deosebită de aceea comună ; întreprinde o analiză multilaterală a sincronismului, de ase-

menea a teoriei mutației, de fiecare dată făcîndu-se delimitări de sensuri și aducîndu-se, cînd e cazul, corecțiuni. Eugen Simion nu poate fi de acord cu relativismul și scepticismul criticului în privința perisabilității în timp a tuturor valorilor estetice și observă că procesul real de demoliție se întretaie cu altul de reînnoire, de redescoperire și evaluare mai dreaptă a unor opere în posteritate. Obiecții de asemenea judicioase aduce teoriei sincronismului, în care surprinde fie contradicții în argumentare, fie folosiri abuzive și inadecvate de termeni, ca acela de reacționar. Un capitol de bază al cărții este *Conceptul critic lovinescian. Metoda impresionistă. Critica estetică. Modernismul.* Firele tari ale explicației sînt străbătute din cînd în cînd de citate semnificative, ca acesta despre rolul criticii : ,,Rolul ei nu e numai de explicare rece, ci și de adîncă simpatie, fără de care orice înțelegere nu e decît pe jumătate. Ea nu are numai o privire ageră, ci și o bătaie caldă a inimii" ; sînt încordate de cîte o constatare aproape exclamativă, ca de pildă a afirmației metaforice a lui E. Lovinescu, atît de modernă și actuală, că ,,opera e o invenție a criticului" ; spre a se strînge mănunchi în definiții și concluzii limpezi : ,,Relativistă, sceptică, într-un cuvînt impresionistă sau în alt moment eclectică, *modernistă* în cele din urmă, critica lovinesciană și-a revendicat domeniul *esteticii* și a pus înaintea oricăror criterii de judecată criteriul estetic". Sau : ,,Lovinescianismul e, așadar, un triumf al spiritului de moderație și echitate, al pasiunii puse pentru artă și al vocației pentru adevăr. El reprezintă momentul de sincronizare cu mișcarea critică europeană, clipa în care critica română intră în faza ei modernă de evoluție".

Stăpînit de moderație și echitate credem că este și Eugen Simion, care subliniază marile merite ale lui Eugen Lovinescu în teoretizarea modernismului, a intelectualismului în poezie, a citadinului și a creației obiective în proză (unde printre înaintași trebuia amintit Duiliu Zamfirescu !), în faptul de a fi un deschizător de drumuri ca monografist și de a fi avut primul conștiința la noi că ,,o istorie a literaturii e în esență o operă de creație critică". Merite cărora li se adaugă altele ca acela al criteriului estetic în comentarea clasicilor, de biograf și istoric al lui Maiorescu și al maiorescianismului (tratat în capitole prea descriptive), de memorialist înzestrat și de polemist. În același timp însă, autorul monografiei știe să vadă și ,,Comedia erorilor" critice (titlu de capitol foarte inspirat !), aprecierile minimalizante ale lui E. Lovinescu în privința lui Bacovia și Al. Philippide și descumpănite asupra lui Camil Baltazar în comparație cu Blaga ; știe să depisteze exagerările polemice și marile injustiții ca acelea făcute lui Caragiale și Macedonski, de asemeni să indice fără menajamente operele slabe ale criticului care s-a ambiționat mai mult ca oricare dintre confrați ca romancier.

De obicei, Eugen Simion procedează la înfățișarea conținutului unei opere, apoi la urmărirea ecourilor în critică și a reacțiilor polemice. Acesta e un examen laborios, răbdător, care ar amenința să ne sufoce prin repetare, dacă autorul n-ar menține discuția în genere la nivelul ideilor, cu o anume degajare și volubilitate, la care contribuie și sprinteneala condeiului său, neocolind (și bine face) imaginea plastică, metaforică : ,,Cînd spiritul intră în stare de agitație, cercul plesnește și o duzină de tauri înfuriați galopează prin frazele criticului apolinic. Însă acest galop nu ține mult : peste cîteva pagini numai, propozițiunile se potolesc și polemistul redevine cordial și trist".

Lucid, exact, sugestiv, dominat de o conștiință estetică modernă, scrisul critic al lui Eugen Simion se revendică aproape declarat din *figurina* lovinesciană.

Al. Săndulescu

ION BĂLU, *G. Călinescu*

Cartea lui Ion Bălu *G. Călinescu* ambiționează a fi ,,un eseu despre etapele creației". Ea e de fapt o expunere cronologică, prezidată de mentalitatea didactică. Autorul a ținut să parcurgă toate drumurile străbătute prodigios de G. Călinescu, asumîndu-și riscurile întreprinderii.

După propriile expresii, Ion Bălu „desface structura" studiilor călinesciene, le „parcurge metodic", urmărind totodată procedeele critice folosite, rezumă romanele, poeziile chiar, caracterizează personajele principale.

În același timp e permanent prezentă strădania lui Ion Bălu de a fi obiectiv, cu privirea ațintită spre adevăr, delimitîndu-se prin punctele de vedere proprii. El aduce corective unor afirmații inexacte ori prejudecăți din exegeza călinesciană, face precizări, formulează rezerve, aduce completări, operează trimiteri la surse literare românești (p. 199, 312, 368, 369 etc.).

Cîteodată, observațiile sînt de bun simț, ca de pildă aceea despre așa-zisul lirism nativ al debutului lui G. Călinescu (p. 25, 32).

Alteori ele sînt de o excesivă severitate (de ex. cea despre „incredibila lipsă de spirit critic" manifestată în rîndurile omagiale despre Brătescu-Voinești din „Viața literară" (p. 98).

I se întîmplă să forțeze uși deschise, ca atunci cînd accentuează apăsat că ideile lui G. Călinescu de la 21 și 22 de ani nu sînt identice cu acelea ale lui Călinescu din 1941, anul apariției *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Se cheltuiește multă muniție pentru a demonstra calitatea reală a lucrărilor de seminar ale tînărului Călinescu (p. 12—16).

I se mai întîmplă lui Ion Bălu să răstălmăcească unele afirmații călinesciene din perspectiva personalității de mai tîrziu a autorului tratat (p. 105).

Se subliniază nu o dată observațiile călinesciene pregnante, cu prestigiu de efigie.

De exemplu :

„La G. Ibrăileanu, pe G. Călinescu îl pasionează tot dialectica gîndirii, epuizată pe dimensiunile a trei probleme considerate capitale : estetica, dedusă din *Opera literară a d-lui Vlahuță*, „sclipitoare de intuiție", caracterizată prin „vioiciune speculativă" ; teoria specificului național, urmărită în *Cultură și literatură* și *Spiritul critic în cultura românească*, și critica. Frazele ce reținînd aportul criticului în dezvoltarea criticii române au rămas pînă azi un epitaf de rară concizie" (p. 314) (vezi și p. 319, 330).

Dat fiind că entuziasmul în fața realizărilor e temperat de predispoziția critică, echilibrul nu e spulberat. De pildă : „Oricum am privi acest întîi volum, oricît ne-am entuziasma în fața laturilor inedite ale personalității poetului, acum scoase la iveală, oricîtă admirație vom revărsa peste volumul de muncă bănuit dedesubt, senzația globală de sinteză rămasă într-un stadiu prim de organizare nu se poate șterge" (p. 166) (vezi și p. 165, 191, 213).

Deși sînt presărate pe parcurs unele pregnante concluzii capitale, deși se întrezăresc posibile observații sintetizatoare, se face simțită necesitatea unui capitol final mai substanțial decît cel existent. Un exemplu :

„Lovinescu expune metodic tot ce cunoaște ; G. Călinescu e atent să extragă din aceleași fapte semnificații general-umane. Lovinescu e linear, biografiile lui sînt corecte tabele cronologice. Și Călinescu respectă cronologia, dar biografia pentru el este o linie sinuoasă, cu coborîri și suișuri, cu stagnări relative și meandre. Lovinescu e didactic superior ; Călinescu e creator, și datele îi servesc la conturarea unui om cu o carte de identitate unică" (p. 136) (vezi și p. 71, 131, 163 etc.).

Stilul critic e sobru, am zice, excesiv ; intervin, rar, cîteva colorate imagini, care nu fac decît să confirme regula, ca de pildă : „Înlăturînd de pe paginile «Vieții românești» zgura timpului, simțim astăzi caldă încă cenușa focului neistovit de atunci ; din loc în loc, cîte un cărbune arde mocnit ; altul, adesea, simțind aerul, izbucnește într-o flacără la fel de vie ca odinioară, scăldînd pentru o clipă în lumină profilul turnat în bronz al personalității călinesciene" (p. 219).

Anca Rizescu

ROMUL MUNTEANU, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970

Din mai multe puncte de vedere această carte este una de excepție. Ea abordează un subiect actual controversat, din sfera culturii occidentale, puțin manifestat la noi, cuprinde o tratare largă, cu implicații și comparații din istoria culturii universale, are la bază o bibliografie extrem de bogată. Ecoul trezit de multitudinea problemelor pe care le conține, ca și de importanța temei, este totuși neașteptat de redus în presa literară.

Poate, într-adevăr, *farsa tragică* să nu fie „*noua comedie umană* a secolului al XX-lea" (p. 218), dar, în orice caz, „antiteatrul contemporan nu poate fi socotit doar un produs al unei mode la care s-ar fi supus în mod docil criticii literari" (p. 211), iar experiența artistică de peste 20 de ani, realizată de anumiți dramaturgi contemporani, pe drept cuvînt și în mod semnificativ pe anume laturi „rămîne în istoria literară ca un fenomen artistic specific epocii în care trăim" (p. 286).

Studiul lui Romul Munteanu are avantajul unei expuneri largi și explicite, cu exactitatea unui curs universitar, în care analizele merg pînă la povestirea rapidă a subiectului, cu citate semnificative, cu incursiuni în istoria problemei — pe care autorul le numește modest „succint excurs" (p. 56 etc.) —, cu trimiteri la alte studii care au tratat tema, cu lămurirea chiar a unor cuvinte devenite ambigue sau neclare.

Tratarea integrală însăși, deși are ca obiect un fenomen artistic actual în plină evoluție, se face după un plan de rigoare științific-universitară, pornindu-se de la analiza „degradării tragediei și a metamorfozei comediei clasice, a complicațiilor rîsului contemporan", prin stabilirea „contextului farsei tragice", pentru a se realiza descrierea noului conținut teatral, a „structurii" sale, a „universului afectiv" și a se încerca, concluziv, definirea unei „poetici a farsei tragice".

Întrebarea primordială care ne urmărește de-a lungul întregii cărți este, în fond, îndreptățirea noțiunii de *farsă tragică*, circumscrierea — dacă nu definirea ei. Și, trebuie să mărturisim de la început, întreprinderea lui Romul Munteanu cuprinde exegeze remarcabile, disocieri fine, dar și unele încercări estetice nu îndeajuns de convingătoare.

Mai întîi, chiar echivalarea *comediei tragice* cu *farsa absurdă* (p. 9) eludează prea multe nuanțe, iar contragerea ambelor în *farsă tragică* este mult prea restrictivă. E drept că și noțiunea curentă de *teatrul absurdului* este suficient de largă și oarecum ambiguă; și ne-o demonstrează chiar studiul de față — în care apare frecvent sub forma prea limitativă și neintenționat preioritivă de *teatrul absurd* și chiar *scriitori absurzi* (p. 7)! Dar cu toate acestea nici conceptul de *farsă*, nici cel de *tragic* nu sînt determinante pentru noua formulă teatrală — cum o demonstrează de altfel și studiul de față — și cu atît mai mult „epigonii, receptivi doar la anumite scheme compoziționale și clișee stilistice ușor de mimat" (p. 295), n-ar putea fi deosebiți de „clasicii" acestui teatru dacă ne-am referi la filozofia absurdului, care este, în esență, substanța și îndreptățirea acestui teatru, și mai ales a personajului său.

Iar din acest punct de vedere studiul lui Romul Munteanu depășește în profunzime chiar înțelegerea unor cercetători occidentali, mai ales prin implicarea în sursele farsei tragice a filozofiei existențialiste — de la Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Gabriel Marcel și pînă la Sartre. De aci „întoarcerea spre miturile străvechi" (p. 10), „preocuparea de condiția umană în ansamblul ei *extrasocial*" (p. 8), ca și obsesia fundamentală a morții, deși fără o semnificație tragică, ci — cum ar spune Heidegger, — într-un deces fără rezonanță (p. 18). Și mai ales sesizarea deosebirii prin finalitate — remarcată și de un B. Pingaud, citat la p. 228: „Sartre și Camus denunță absurditatea existenței cu intenția de a-i da un sens, nihilismul fiind pentru ei doar o etapă. Sartre ajunge la conceptul de revoluție și Camus la acela de revoltă, dar Beckett nu se revoltă, constată". Cu toate că, trebuie să recunoaștem, disocierea lui Martin Esslin în *Theatre*

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

of absurd asupra aceleiași probleme este mult mai profundă, prin comparația de structură pe care o stabilește, convingere pe care o are și autorul studiului de față atunci cînd scrie că „farsa tragică contemporană nu mai pleacă de la conceptul de artă ca *mimesis*, ci de la arta ca produs al fanteziei, în care realitatea externă este *reconstruită conform unei anumite viziuni interioare*, anticipatoare" (p. 22). Deși, în continuare, analiza îl urmează pe René Hocke în ideea că teatrul absurdului nu este, în fond, decît o nouă varietate contemporană a *manierismului*, ceea ce, evident, înseamnă un istorism excesiv care neglijează tocmai conținutul nou pe care îl cuprinde această artă novatoare prin sinteza cu expresia adecvată. Să notăm totuși, la acest capitol, excelentele determinări ale „contextului farsei tragice", pe care Romul Munteanu le conjugă cu observațiile minuțioase ale lui Henri Lefebvre din *La vie quotidienne dans le monde contemporain*; mai ales în ceea ce privește înțelegerea societății capitaliste „într-o epocă de relativizare a valorilor și de tiranie a cotidianului" (p. 31). „Consecința acestei stări de lucruri — conchide aci Romul Munteanu — face ca ființa umană să rămînă mereu suspendată, între *real* și *posibil*, evaziunea în *universul imaginar* fiind întreținută de imposibilitatea împlinirii totale a dorinței. Din această cauză, la vechile premise de alienare a individului se adaugă mereu altele, provocate de ideologia de consum care împinge individul la soluții paroxistice de satisfacție prin stupefiante, violență, sadism, erotism". La care, dacă adăugăm capitolul dedicat „universului afectiv", cu fine disociații asupra „angoasei culpabilității omului modern", și mărturii dintre cele mai diverse, de la autorii analizați la sociologul Marcuse — cu considerațiile sale asupra „*personalității nevrotice* a omului contemporan" (p. 241) —, vom constata că, prin acest studiu, exegeza românească asupra literaturii absurdului este nu numai la zi, dar și aproape completă. Dar pentru că mai sus am exclus din domeniul acestei arte conceptul de *tragic* în sensul clasic, este locul să citățm chiar din studiul de față concluziile care neagă tragismul acestui „univers afectiv", în care „moartea nu mai oferă pretextul unei autentice tragedii: într-o colectivitate în care individul și-a pierdut semnificația,devenind doar un număr de foaie matricolă, este firesc ca nici moartea să nu mai fie privită ca un eveniment tragic" (p. 246). Aici, credem, era necesară o aprofundare a semnificației contemporane a actului existențial, sub semnul pierderii sentimentului eternității, ceea ce conduce la o complinire prin *grotesc*, avînd ca efect ultim apatia și dezgustul (cf. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*).

În acest sens, analiza „structurii compoziționale", a intrigii îndeosebi, ar fi căpătat mai multă coerență și substanță, fiind cu adevărat o ilustrare artistică, concretă, a devenirii universului descris așa de minuțios. Autorul însă a preferat să treacă toată greutatea demonstrației asupra „personajului" farsei tragice — noneroul, exponentul marilor angoase ale ființei umane (p. 252), realizînd astfel partea cea mai consistentă și convingătoare a studiului său.

Nu lipsesc de aci nici cele mai întinse incursiuni istorico-literare — pînă la La Bruyère; nici cele mai exacte împărțiri categoriale — G. Polti; nici referirile cele mai diverse — Gabriel Marcel, Tomachevschi, Onimus; iar analizele diverșilor „noneroi" ai teatrului contemporan sînt dintre cele mai subtile și aplicate. Și Romul Munteanu conchide, cum puțini au făcut-o, subliniind nu numai „perspectiva profund pesimistă" a acestor artiști asupra condiției umane, dar și „sensul protestatar al unui asemenea personaj": „Expresie a stereotipiei omului din secolul al XX-lea, noneroul apare ca o consecință a legilor societății de consum, ca un simptom al degradării omului, impulsionat de căutarea unor valori degradate într-un univers degradat" (p. 148).

Mai departe, înțelegerea teatrului absurdului capătă și un orizont filozofic în capitolul „timp și spațiu în farsa tragică" — de unde vom reține îndeosebi consecvența unui sistem de opinii atunci cînd noul spațiu teatral e descris ca „un spațiu poetic al morții" (p. 210), cu „camere-cavou" (ca în *Noul locatar*), avînd, în orice caz, un „caracter domestic", de *spațiu creat*, antimimesis; ca și conceperea timpului, dependentă de noile teorii relativiste moderne,

fizice sau filozofice, după care opera unui S. Beckett de pildă „este totodată un adevărat poem dramatic heideggerian despre timp" (p. 171).

Dar meritul principal al acestei exegeze îl constituie viziunea totală a autorului asupra teatrului absurdului în ansamblul artelor contemporane — deşi ar fi fost preferabil ca toate aceste idei să fi fost reunite într-un capitol separat. Romul Munteanu pune în evidenţă în repetate rînduri „tendinţa spre nonfigurativ în artele plastice, ca şi în film şi în noul roman" (p. 151), în „poezia concretă şi în muzica serială, planurile de convergenţă subliniind un anumit proces de abstractizare a artei, cu care antiteatrul contemporan se sincronizează" (p. 296). Iar în acest sens, autorul merge atît de departe, încît uneori denumeşte teatrul absurdului „farsă nonfigurativă" (p. 236) şi „teatru nonfigurativ" (p. 272). De aceea pare greu de acceptat declaraţia sa că „a fost preocupat de farsa tragică doar în ipostaza ei de *operă literară*, nu de *spectacol*" (p. 273), care contrazice însăşi esenţa acestui nou teatru ce intenţionează, între altele, şi o repotenţare a elementelor primordiale de spectacol. Cu atît mai mult cu cît chiar Romul Munteanu, descriind personajul farsei tragice, remarcă importanţa dată pantomimei, de la crearea unui „arsenal complex al limbajului gestual" şi pînă la „renunţarea cu desăvîrşire la *limbajul indicativ*" (p. 146) — cum se întîmplă într-o „pantomimă pură" ca *Cele patru cuburi* de Arrabal.

Dar remarcînd toate meritele incontestabile ale acestui amplu studiu datorat lui Romul Munteanu, în pofida accepţiei prea cuprinzătoare a conceptului de *farsă tragică*, multitudinea sugestiilor fertile, credem că ar fi fost necesară şi o implicare în analiză a referinţelor critice româneşti, dezbateri publicistice sau eseuri estetice, prin care s-ar fi realizat şi o mai nuanţată şi diferenţiată interpretare a semnificaţiilor sociale, umane, ale acestei arte, atît în lumea contemporană occidentală, cît şi în societatea socialistă.

Marcel Duţă

TATIANA NICOLESCU, *I. A. Bunin*, Bucureşti, Editura Univers, 1971

Permanenţa în timp a operei lui Ivan Alexeevici Bunin a devenit o realitate evidentă — drept mărturie stau traducerile numeroase efectuate în timpul vieţii şi după moarte, imensul material bibliografic rus, sovietic şi străin—, dar rămîne problemă deschisă definirea personalităţii contradictorii a scriitorului şi a creaţiei sale. Bunin aparţine acelei categorii de creatori, implîntaţi solid în pămîntul natal, legaţi puternic de tradiţii naţionale, dar care, în acelaşi timp, închegaţi într-un tot original, devin o entitate greu de încadrat tendinţelor culturale ale vremii lor. Într-o perioadă tulbure pentru cultura Rusiei — sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX—, cînd cunoscutul „realism clasic" se închisese o dată cu opera lui Dostoievski, Turgheniev, cu romanele de mare întindere ale lui Tolstoi, cînd literatura rusă trăia criza ruperii între încercarea de a continua modalitatea realistă (cercul literar „Sreda" cu părintele ei spiritual Maxim Gorki), pe de o parte, iar pe de alta încercarea de a căuta noi formule de creaţie (curentele moderniste, în special simbolismul), personalitatea unui Bunin sau Leonid Andreev era discutată, disputată, comentată contradictoriu.

De aceea se impunea necesitatea ca, din imensul material bibliografic — care, prin varietatea punctelor de vedere şi a problemelor puse, parcela personalitatea creatorului—, să apară o monografie amplă, cu menirea de a rotunji dintr-un unghi unitar şi modern individualitatea creatoare a unui scriitor atît de complex ca Ivan Bunin.

Cartea Tatianei Nicolescu, recent apărută în Editura Univers, este revelatoare în această privinţă. Obişnuiţi cu lucrări monografice în care balanţa se apleacă fie în favoarea unei

documentări ştiinţifice — uneori excesive, acoperind comentariul—, fie în favoarea unui eseu strălucitor şi original, degajat aproape total de materialul bibliografic, aflăm în studiul de faţă o sinteză remarcabilă a documentării minuţioase, cu un comentariu subtil şi plin de sensibilitate.

De-a lungul a trei sute de pagini, autoarea împleteşte armonios destinul unui om cu destinul creaţiei sale, refuzînd de la bun început alternativa de a rupe biografia de operă. În această modalitate de a înţelege conceperea unei monografii nu se pierd nici elementele importante de viaţă, nu se renunţă nici la analiza amănunţită a operei şi — mai cu seamă — nu se îneacă unele într-altele. Activitatea literară desfăşurată pe parcursul a 60 de ani, jumătate în ţară, jumătate în străinătate, este prezentată echilibrat, chiar dacă perioadei trăite în emigraţie nu i se atribuie decît o treime din numărul total de pagini. Aceasta se datorează faptului, sesizat de autoare, că tema majoră, Rusia, „departe de ţară", apare formulată ca amintire, dar nu moartă, stearpă — cum s-a dovedit a fi la unii dintre emigranţi, dezrădăcinaţi de solul natal —, ci ca sursă vie de inspiraţie : „Este într-adevăr uimitor cum această lume născută din imaginaţie, din memoria scriitorului, trăieşte sub pana lui intens, viguros, plastic, în culori vii, în trăsături autentice, cu scînteieri neobişnuite" (p. 263). Exegeta nu se fereşte de a explica în profunzime anii petrecuţi în emigraţie, problemă extrem de dificilă, de a analiza aspectele noi care se ridică pentru psihicul scriitorului (sentimentul acut al izolării, al singurătăţii) şi pentru opera lui (de exemplu, receptarea de către un public străin a unei creaţii cu pronunţat caracter naţional). Mai mult, se reuşeşte în monografie o distincţie clară între caracterul operei lui Bunin pînă la 1920 (anul plecării din ţară) şi după.

Analiza creaţiei lui Bunin este efectuată pe constante specifice ale literaturii ruse în genere, fără de care nu se poate înţelege opera unui autentic scriitor rus. Una dintre acestea ar fi confruntarea dintre o Rusie arhaică şi una modernă, problemă apărută cu secole înainte şi susţinută cu acuitate la începutul secolului XX. Autoarea monografiei îl aşază pe Bunin deasupra acestui conflict, atribuindu-i pe drept cuvînt scriitorului înţelegerea deplină a acestei contradicţii, căci — spune Tatiana Nicolescu— : „Ca puţini alţi contemporani ai săi, atraşi adesea de mirajul civilizaţiei apusene, Bunin ştie să vadă şi să simtă farmecul deosebit, poezia aparte a Rusiei vechi, a istoriei ei zbuciumate, în care eroismul se îmbină cu resemnarea, a artei ei, în care idealul ascetic se împletea cu dragostea de viaţă, a culturii ei originale, în care spiritul rafinat dar obosit al Bizanţului se altoise pe trunchiul frust dar robust al creaţiei populare" (p. 157).

Iar nota principală a operei scriitorului exegeta o desemnează pregnant pe opoziţia Tolstoi-Dostoievski, pe care o vede caracteristică pentru începutul de secol, ea marcînd cele două tendinţe generale în filozofie şi literatură. Prin „dilema Tolstoi-Dostoievski" (p. 53), autoarea defineşte caracterul constructiv, echilibrat al operei lui Bunin şi explică respingerea structurală a lui Dostoievski.

Pornind de la considerente cauzale, de profunzime, se realizează în continuare analiza nuanţată a creaţiei scriitorului, analiză care pare să epuizeze toate aspectele, toate ideile, cu atît mai merituoasă cu cît materialul cercetat este vast nu numai ca întindere, ci şi ca gen (Bunin — poet şi prozator, se comentează întrepătrunderea celor două structuri sau înlănţuirea lor într-un singur tot). Multitudinea aspectelor cuprinse nu exclude, dimpotrivă, subliniază evoluţia traiectoriei scriitoriceşti a lui Bunin, ponderea anumitor teme sau motive într-o perioadă sau alta.

Epuizarea materialului Bunin, concentrarea de idei într-un spaţiu relativ restrîns, fără a fi prezentate superficial, este aparentă, întrucît, pe tot parcursul cărţii, analiza se deschide permanent prin comparaţii, prin sugerări de viitoare teme, prin asociaţii de o reală frumuseţe. Astfel, nu putem trece cu uşurinţă peste referirile numeroase la pictură, la vechea artă rusească, modalitate de a lega scrisul lui Bunin de solul rus. Cîteva exemple ar fi edificatoare : „...satul ne lasă impresia unui « triptic », formă frecvent folosită în arta rusă veche" (p. 165), sau „cromatica nuvelei, menţinută mai tot timpul în nuanţe sumbre, cu predominarea cenuşiului,

a măsliniului, a brunului, accentuează asemănarea cu creaţiile vechii arte ruse" (p. 166), sau „...această strălucire e puţin tristă, ca cea pe care o capătă piesele de muzeu" (p. 265).

Prezentarea nu numai paralelă, dar şi prin întrepătrundere a vieţii şi operei lui I.A. Bunin, a vieţii culturale a Rusiei, sublinierea relaţiilor complexe şi contradictorii ale scriitorului cu mediul ambiant, discutarea dintr-un unghi personal a unor serii de probleme rămase încă neclare în materialul critic ar putea să pară fastidioase, dacă nu ar exista subsolul cărţii extrem de dezvoltat, cu un rol bine definit în cadrul monografiei. Căci, în afară de meritul implicit al unui bun subsol în orice studiu — de acoperire, de justificare ştiinţifică—, în cartea Tatianei Nicolescu el epurează textul de balast, lăsîndu-l limpede, accentuînd ideile conducătoare. Notele nu sînt numai explicative, ele cuprind citate cu conţinut semnificativ, dar nu esenţial, enumerări de texte critice sau autori care au studiat aceeaşi problemă, puncte de vedere proprii asupra unor aspecte dificile. Dacă e normală şi subînţeleasă prezenţa unui subsol corect şi amănunţit într-o lucrare ştiinţifică, în cazul de faţă trebuie remarcat faptul că el depăşeşte prin măiestria utilizării limitele cunoscute, datorită puterii de selecţie a principalului de amănuntul necesar, dar nu esenţial.

Bogatul material bibliografic, aspectul ştiinţific se îmbină în monografia Tatianei Nicolescu cu talent scriitoricesc, cu sensibilitatea şi subtilitatea de interpretare şi — de ce n-am spune — cu lirismul care împlineşte aspectul rotund al unei cărţi, a cărei apariţie o salutăm în viaţa noastră literară.

Ana Maria Topală

C. BARBORICĂ: *Karel Čapek*, Editura Univers, 1971

Deşi în ansamblu mai puţin cunoscută, avînd de înfruntat, ca şi literatura română, destinul unei naţiuni vorbind o limbă cu aria de circulaţie restrînsă, literatura cehă este, totuşi, incontestabil, prin cele cîteva nume de real prestigiu cu care s-a impus pe plan mondial, o entitate pregnant originală a spiritualităţii umane. Unul dintre aceste nume este şi cel al scriitorului, filozofului şi omului de cultură Karel Čapek, prezenţă de prim ordin a vieţii intelectuale internaţionale dintre cele două războaie mondiale. Începînd din anul 1921, cînd piesa *R.U.R.* îl lansează fulgerător în lume, opera şi personalitatea lui Čapek au constituit obiectul de studiu a nenumăraţi exegeţi şii comentatori din Cehoslovacia şi din străinătate. Aş aminti numele cîtorva dintre cei mai cunoscuţi: G. B. Shaw, K. G. Chesterton, A. Tolstoi, R. Rolland, B. R. Bradbrook. Anul acesta, bibliografia scriitorului ceh s-a îmbogăţit cu un nou studiu de ample dimensiuni, monografia lui C. Barboricâ: *Karel Čapek*, apărută la Editura Univers.

Este primul studiu românesc de mari proporţii despre un scriitor ceh. *Introducerea* monografiei conţine un portret *in nuce* al scriitorului, portret ale cărui coordonate spirituale şi artistice vor fi reluate şi amplificate pe parcursul analizei care urmează. Paralel cu portretizarea lui Čapek se încearcă şi o caracterizare a temperamentului artistic ceh, comparativ cu cel anglo-saxon, caracterizare ce ni se pare ilustrativă pentru acuitatea analitică a exegetului :„Nevoia de profunzime şi seriozitate i-a mînat (pe cehi — *n.n,S.C.*) spre englezi. Nevoia de statornicie şi moderaţie, într-o lume instabilă şi înclinată spre excese. S-au adresat britanicilor, care, întocmai ca şi ei, erau o sinteză de spirit practic germanic şi de sentimentalism şi ironie, de origine meridională la unii, slavă la ceilalţi. Era poate nevoia de a fugi de ei înşişi, de acel tenebros fond care îi înrudeşte pe germani cu slavii şi din care s-au născut Wagner şi Dostoievski" (p. 78).

Capitolul întîi al cărții (*Generația Čapek*) schițează atmosfera unei epoci de răscruce din istoria literară cehă, cea din preajma primului război mondial, cînd, ca o negare a simbolismului și purismului estetic al „generației anilor '90", apare o orientare literară nouă, cunoscută sub numele de „generația pragmatică" sau „generația Čapek". Principalii ei reprezentanți și teoreticieni au fost frații Iosef și Karel Čapek. Noua direcție literară se revendica de la filozofia pragmatică, din care reținuse în special ideea indeterminismului conceput ca teorie a libertății și gnoseologia pragmatică (cu pluralismul și relativismul ei) interpretată ca o teorie a toleranței. Adevărurile sînt multiple, susținea Čapek în studiul-sinteză *Pragmatismul sau filozofia vieții practice* (1918), ele trebuie și pot să coexiste și să se confrunte prin mijloace civilizate. Criteriul adevărului este în ultimă instanță verificarea în practică a utilității lui. Pentru scriitorul ceh, pragmatismul era „o filozofie constructivă, umană și optimistă, care stimula în om dragostea de viață și muncă", plasîndu-l într-o robustă armonie cu existența. Plecînd de la faptul că Čapek considera realismul o artă a esențelor, C. Barboricâ stabilește unele concordanțe între opera acestuia și expresionism, cum ar fi : înclinația spre transcenderea realității exterioare a lucrurilor, evitarea naturalismului și deformarea intenționată a contururilor realității, conflictul de idei în locul conflictului de personaje, intuirea primejdiei implicate de progresul civilizației moderne. Ceea ce-l deosebește pe Čapek de expresioniști este însă fondul său de liniște clasică, absența freneziei sau a exaltării unui sentiment, ca la Kafka sau Lichtenstein. Čapek a fost un sceptic raționalist, al cărui pragmatism consta într-un aliaj făcut din dragoste și încredere în om, pe de o parte, și din teamă față de el, pe de alta.

În volumele de debut ale lui Čapek, scrise în colaborare cu fratele său, *Adîncimi străluciloare* și *Grădina lui Krakonoš*, se conturează mai toate constantele gîndirii și artei sale literare ulterioare. Apare, astfel, pentru prima oară ideea — reluată apoi obsesiv — a reversului progresului tehnic (capitolul *Enigme și miracole*). Oamenii greșesc crezînd în atotputernicia legilor cauzalității, căci ceva se sustrage totdeauna ordinii și disciplinei raționale. Nuvelele jumătate polițiste, jumătate filozofice din volumul *Troița*, primul aparținînd exclusiv lui Karel Čapek, au ca subiect întîmplări enigmatice care scapă modalității curente de percepere a lumii. „Viața e plină de mistere, de fenomene inexplicabile, care au o vrajă a lor Numai în această lume a tainelor se simte omul în largul său. Certitudinea îngheață sufletul, incertitudinea îi dă fiori, îi trezește emoții, agită substanța sa specifică" (p. 49—50).

Čapek a fost totdeauna un solitar, care avea oroare de spiritul gregar ; el apăra „libertatea individului de a crede în ce poftește el în numele spiritului critic". Din această cauză, după proclamarea independenței Cehoslovaciei (octombrie 1918), scriitorul — prieten al președintelui Masaryk și fervent susținător al republicii — nu s-a amestecat în aprigele lupte pentru putere dintre diferitele grupări politice, militînd pentru toleranță și front comun. Čapek, scepticul raționalist, era încredințat că aspirațiile titanice pot avea urmări grave pentru om, riscînd a-l face prizonierul acelui gen de puteri diabolice care sălășluiesc în el însuși. Idealul său de viață e „cultivarea grădinii proprii" (în sensul voltairian al expresiei), iar remediul universal al răului constă în renunțarea la conflicte și în dragoste.

Volumul *Povestiri penibile* abordează teoria dublului plan al existenței umane (capitolul *Robotul*) : cel exterior, al constrîngerii sociale, și cel liber, din sufletul omului. Personajele volumului sînt toate sfîșiate între năzuința spre libertate și neputința de a o obține, de unde „un violent sentiment al penibilului". Și debutul în teatru al scriitorului, piesa *Tîlharul*, este tot o dezbatere, de data aceasta despre adevăr. C. Barboricâ intuiește just unul dintre pericolele care au pîndit arta lui Čapek, cel al discursivității, al teoretizării excesive, al transformării operei într-o demonstrație filozofică. Lucrul e parțial vizibil și în a doua sa piesă *R.U.R.*, care îi aduce celebritatea mondială și deschide seria operelor sale de „fantezie științifică" : *Fabrica de Absolut*, *Rețeta Makropulos*, *Din viața insectelor*, *Război cu salamandrele*, *Krakatit*, *Boala albă*. Recurgînd la unele procedee ale povestirii polițiste, Čapek se deosebește, totuși, de autorii de ficțiuni și utopii științifico-fantastice prin moralismul său, prin locul important ocupat de

satiră în opera lui, prin absența anticipației. Circumscrierea mai exactă a locului scriitorului ceh în istoria prozei științifico-fantastice este făcută de exeget printr-o adevărată rețea de referințe la scriitorii străini care au cultivat genul : A. France, H. G. Wells, S. Butler, R. Bradbury etc. C. Barborică explică groaza lui Čapek de excese și în special de cele tehnice și științifice prin faptul că simpatia scriitorului pentru năvalnica energie umană se asociază cu teama de ea. „Pentru gînditorul contradictoriu, raționalist și irațional totdeodată, care a fost scriitorul ceh, controlul rațiunii asupra demonicului... era o soluție, o răscumpărare, o trecere de la starea de anxietate la cea de liniște, prin măsură clasică" (p. 133).

În perioada anilor 1928—1936, abandonînd universul marilor conflicte sociale, politice și ideologice din utopiile lui satirice, scriitorul se îndreaptă spre „calda intimitate a universului mic, a realităților celor mai familiare, mai concrete" (capitolul *Homo duplex*). E cazul volumelor *Anul grădinarului*, *Povestiri dintr-un buzunar*, *Povestiri din celălalt buzunar*, *Apocrife*, trilogia : *Hordubal*, *Meteorul*, *O viață obișnuită*. Povestirile „din buzunar", cu subiecte din domeniul criminalisticii nu se mai centrează în jurul unei enigme, ca cele din volumul *Troița*, ci pun pe primul plan critica rațiunii și a metodelor de cunoaștere. Influențat de concepția lui Freud asupra vieții psihice tulburi, stratificate și contradictorii, scriitorul ceh și-a construit multe din narațiuni pe ideea dedublării psihice. În trilogia amintită, ca și în ultimul său roman, *Viața și opera compozitorului Foltyn*, Čapek folosește un procedeu nou, acela de a studia același personaj din mai multe unghiuri de vedere. Metoda, folosită de mulți scriitori, de la Sterne, Stevenson, H. James, J. Conrad, Lermontov și Dostoievski la Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, are ca urmare o fragmentare a acțiunii și juxtapunerea mai multor povestiri într-un singur cadru.

În această perioadă, Čapek nu mai este atît de abstract și de speculativ, ci își îmbogățește anecdotica, folosind cu precădere stilul direct, „afectiv, plin de modulații intonaționale, colorat uneori cu elemente de vorbire populară și argotică, construcții sintactice simple, juxtapuneri, frînturi de propoziții, abateri bruște de la ideea principală, folosirea frecventă a unor formule de adresare către ascultător..." (p. 171).

În ultimii ani de viață, în orientarea politică a lui Čapek s-au produs schimbări sensibile, determinate de îngrijorarea sa în legătură cu soarta păcii (Capitolul *Salamandrele*). În anul 1934, alarmat de ascensiunea fascismului el semnează *Manifestul* scriitorilor cehi în apărarea culturii și democrației, activează în comitetul permanent pentru cultură și artă de pe lîngă Liga Națiunilor, în PEN-Club, alături de intelectualii democrați din lumea întreagă. E perioada cînd scrie romanul *Război cu salamandrele*, în care, plecînd de la modelul *Insulei pinguinilor*, ajunge la o formulă personală de satiră grotescă a civilizației omenești, reprezentată de „monstruoasa civilizație salamandrină, în care omul deslușește ca într-o oglindă propriul său chip desfigurat" (p. 215). Trei ani mai tîrziu, romancierul reia, în piesa *Boala albă*, acest gen de istorie universală, descoperind eroismul și necesitatea tragică a luptei. Doctorul Galen este primul „mîntuitor" pe care Čapek nu-l mai ironizează. Ideea de eroism și solidaritate e reluată și în romanul *Echipa întîi*. Aici, ca și în piesa de teatru *Mama*, tragismul existenței umane apare prin depatetizarea eroicului și prin reducerea lui la dimensiunile simplei îndepliniri a datoriei.

Ultimul roman al lui Čapek, rămas neterminat, *Viața și opera compozitorului Foltyn*, e o discuție despre creație și responsabilitate artistică. „Arta e obiectivare. Creînd, omul de artă separă de el însuși forme și lucruri care își au apoi destinul lor independent și acționează ca forțe independente, în bine sau în rău " (p. 227). Cu această mărturie a unui crez artistic clasicist se încheie opera lui Čapek, a acestui apolinic care a iubit măsura, echilibrul, armoniile, permanențele.

Perspectiva oferită de monografia lui C. Barborică asupra scriitorului Karel Čapek e una concomitent simpatetică și detașată. Unghiul larg de cuprindere a vieții și operei scriitorului ceh, înglobînd o cercetare diacronică și tematică orientată în prim rînd spre universul filozofic și ideatic al acestuia, a lăsat, din păcate, pe un plan secund problemele limbii lui lite-

rare. În schimb, satisfacţia intelectuală oferită de disociaţiile fine ale exegetului, de stilul său alert şi limpede, ca şi de ştiinţa deosebită a selectării citatelor, este sporită de pertinenţa judecăţilor sale critice. Monografia lui C. Barborică *Karel Čapek* reprezintă un început în popularizarea literaturii cehe în ţara noastră şi în multe privinţe un model.

Simona Cioculescu

RENÉ WELLEK, *Conceptele criticii* (*Concepts of Criticism*, (1963), Edit. Univers, 1970, traducere de Rodica Tiniş, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu

Pentru o semantică a criticii

Profesorul de literatură comparată de la Yale University este cunoscut cititorilor români nu numai prin această ultimă traducere a culegerii de studii consacrate cîtorva concepte fundamentale ale criticii, teoriei şi istoriei literare a secolului al XX-lea, ci şi prin cartea sa *Theory of literature* (tradusă în 1967). Această sinteză a marcat un moment distinct în critica modernă diversificată, relativistă, traversînd o adevărată *criză* a capacităţii critice de apreciere valorică. Estetica exprimată de Wellek şi Warren în *Theory of literature* în 1949 nu înregistrează schimbări calitative sau revizuiri substanţiale, ci, dimpotrivă, o reformulare, o explicitare şi accentuare a diferitelor puncte de vedere considerate cheie (relaţia reciprocă dintre teorie, critică şi istorie literară, înţelegerea operei ca un sistem stratificat de semne, studierea literaturii din punctul de vedere al literaturii etc.).

Lucrările următoare ale lui R. Wellek: *A History of modern criticism* (*1750—1950*), în 4 volume, prima încercare de acest fel care studiază sistematic apariţia, configurarea şi evoluţia înregistrate de domeniul criticii literare, apoi *Concepts of criticism*, *Disociations*, *Konfrontationes*, aplică în mod practic principiile pe care autorii *Teoriei literaturii* se străduiseră să le îmbine în scrierea acestei cărţi, şi anume: *poetica* (teoria literară), *critica* (evaluarea literaturii), *ştiinţa* (cercetarea literară) şi *istoria literară* (*dinamica* literaturii în opoziţie cu *statica* teoriei şi criticii). Poziţiile teoretice doar schiţate în 1949 sînt sprijinite şi reluate în toate celelalte articole şi studii, astfel, încît încercarea iniţială de sinteză, de alcătuire a unui *organon* al criticii se dovedeşte poziţia statornică a lui René Wellek în critica internaţională actuală, fără ca aceasta să însemne numaidecît originalitate sau, în ciuda erudiţiei sale incontestabile, autoritate, sinonim cu „director de conştiinţă", nici în critica americană şi nici altundeva. Dar mai mult decît orice altă contribuţie în studierea fenomenului şi experienţei literare, sintezele profesorului de la Yale cuprind în ele destinul criticii moderne.

Se ştie că impulsionarea cercetării moderne în critică se datoreşte intensificării studierii limbii şi simbolismului. Dezvoltarea semanticii, a logicii simbolice, a culturii antropologice, a psihanalizei lui Jung şi Freud a determinat un context de idei care au condiţionat teoria literară şi critică practică. Cleanth Brooks observa din 1949 în *Critiques and Essays in Criticism* că „It is no accident that a great deal of modern criticism has occupied itself with the problem of how language actually works and specifically how it works is a piece of literature". Vocabularul critic, transformat într-un adevărat slogan în jurul căruia se învîrtesc cercetările criticii moderne, e compus din următorii termeni: limbă, cuvînt, sens (meaning şi total meaning), imagine, concept, simbol, structură, semn, denotaţie, conotaţie, atitudine, tensiune, ambiguitate, metaforă, paradox, ironie, mit etc. Apropierea criticii de semantică s-a făcut mai întîi prin încercarea de a studia poezia ca o specie distinctă a limbajului şi apoi, datorită unui proces de introspecţie prin care a trecut critica, şi anume tendinţa de redefinire a termenilor critici şi de înţelegere a *discursului* critic, pornindu-se de la realitatea practică a multiplicităţii

limbajelor critice. Această orientare manifestată în critica secolului nostru este paralelă cu schimbarea produsă în filozofie, unde accentul nu se mai pune pe natura obiectivă a faptelor sau pe formele spiritului, ci devine predominant caracterul, organizarea și folosirea simbolurilor. Consecința imediată și fructuoasă este împrospătarea rolului jucat de *limbă*, de *limbajul specific*, ceea ce se face simțit nu numai în determinarea mai exactă a cunoștințelor noastre, dar și în exprimarea lor mai nuanțată, mai precisă, mai puțin relativă, dacă se poate spune. Atenția acordată limbii merge atît de departe la unii adepți ai acestei doctrine, încît limba nu mai este doar un mijloc de comunicare sau de creație artistică, ci „an instrument of discovery and understanding" (Edward Sapir).

Trebuie observat însă că asimilarea criticii oricărei alte științe, concepută ca o construcție lingvistică specializată ca „a coherent *framwork*" de termeni fundamentali cu care se pot opera distincții, opoziții, definiții și stratificări dinamice de idei estetice, a contribuit la configurarea unei stabilități a criticii. Să nu uităm că aplicarea atît de consecventă a lui René Wellek asupra definirii și închegării unui sistem special al limbajului critic pornește de la constatarea exasperată a pluralității sensurilor cu care circulă cei mai mulți dintre termenii critici, astfel încît se creează confuzii care împing pe unii extremiști la convingerea că asemenea termeni suprasolicitați, dar saturați de ambiguitate, să fie abandonați de limbajul teoretic contemporan. Cele mai multe dezbateri de fond sînt precedate de obicei de o dezbatere terminologică, „un exemplu în plus al incredibilului amestec al limbilor, adevărat Turn al lui Babel, care îmi pare a fi una dintre cele mai sumbre caracteristici ale civilizației noastre". Absența unanimității de înțelegere a conținutului se referă chiar la termenii fundamentali: *teorie literară*, *critică* („Cuvîntul « critică » este folosit atît de mult și în atîtea contexte — de la cele mai simple pînă la cele mai abstracte... încît, dacă vrem să stabilim distincții utile pentru domeniul care ne interesează, trebuie să ne limităm exclusiv la critica literară. Chiar și aici se ivesc o serie de probleme dificile, care pot fi clarificate numai dacă aruncăm o privire asupra istoriei termenului"), conceptele de *formă* și *structură* („Dacă am dori, am putea cu ușurință să colecționăm sute de definiții date de criticii și esteticienii contemporani noțiunilor de formă și de structură și să arătăm că ele se contrazic unele pe altele atît de radical, atît de fundamental, încît cel mai bun lucru ar fi să se renunțe la folosirea acestor termeni. Sîntem foarte tentați să ridicăm din umeri într-un gest de desperare, decretînd că această situație nu este decît un exemplu suplimentar al babilonicei învălmășeli de limbi ce pare a fi o caracteristică a civilizației noastre"). Termenii *baroc*, *romantism*, *romantic*, *realism* se pare că au încetat să mai îndeplinească „funcția de semn lingvistic", într-atîta pluralitatea sensurilor atribuite trimite spre moduri de gîndire și înțelegere foarte diferite. Dar, ocupîndu-se de istoria termenilor enumerați mai sus, de evoluția accepției lor estetice, R. Wellek nu face o demonstrație de lexicografie, ci e întotdeauna interesat de *semantica* estetică și critică, aplicîndu-și impresionanta erudiție desfășurată în timp și în spațiul geografic al literaturilor europene cercetării ideilor critice. Această înțelegere metodologică e exprimată și teoretic, atunci cînd definește opera literară, structura acesteia și valoarea ei (vezi în *Teoria literaturii*, cap. *Natura literaturii*, *Modul de existență al operei*, *Stilul și stilistica*, *Evaluarea operei literare* și în *Conceptele criticii*: *Conceptul de evoluție în istoria literară*, *Termenul și conceptul de critică literară*), cînd stabilește raporturile dintre critica și istoria literară („Cercetarea literară trebuie să devină un corp de cunoștințe sistematice, studiul unor structuri, norme și funcții care conțin și *sînt* valori. Critica nu poate fi eliminată din istoria literară. Problema unei istorii literare intrinsece, problema centrală a evoluției va trebui să fie abordată într-un spirit nou..."). Practic, singularitatea tentativei lui R. Wellek de elucidare semantică a conceptelor criticii e dovedită de studiile sale consacrate barocului, romantismului, realismului, clasicismului și simbolismului. Savantul nu vizează o „istorie completă a termenului" în cauză, nu datorită dificultății presupuse a volumului considerabil de muncă necesar documentării sau imposibilității sintetizării, zădărnicită de dispersarea însăși a funcționării conceptului respectiv în contextul diferitelor literaturi.

În ciuda interesului „considerabil" reprezentat de realizarea unor asemenea panoramice, totuși istoria propriu-zisă a termenilor uzuali ai criticii nu „poate fi decisivă" pentru accepția și mînuirea lui actuală. Lui Wellek istoria termenului nu i se pare decisivă pentru conștiința critică a contemporaneității, și asta în urma experienței relativismului valorii literare și a judecății critice, ce marchează criza disciplinei criticii încă din deceniul al doilea al secolului nostru, căci spune: „...și cu toate că-mi dau seama că reîntoarcerea la vreunul din sensurile inițiale ale unui termen nu poate fi impusă; cu atît mai puțin, desigur, prin verdictul unui singur om". Ne aflăm în fața unei mărturisite nostalgii sau chiar în fața unui complex al *autorității* pe care o încearcă criticul modern. Mai repede acesta să fie adevărul, dacă recitim în memorie și începutul eseului, *Criza literaturii comparate*, unde evocarea criticii secolului al XIX-lea respiră o undă de regret pentru „vechile certitudini" și pentru „convingerea ingenuă cu care se acumulau fapte, orice fel de fapte, în speranța că aceste cărămizi vor servi la construirea unei măreți piramide de erudiție, încrederea în explicarea cauzală practicată după modelul științelor naturii...".

Și, totuși, evoluția criticii înregistrată de cîteva decenii, aflată sub semnul limbajului specific, sau, mai exact, specializat, tehnic, care asigură o unitate științifică domeniului criticii, ne demonstrează, se pare, că această unitate este un ideal irealizabil. Pluralitatea sensurilor cu care sînt folosiți termenii critici este o realitate constatată cu ușurință, orice impunere individuală de normare fiind un eșec chiar și în intenție. Dar această situație aparent incomodă, a atomizării sensurilor și a confuziilor inerente, datorate identității verbale a termenilor ce desemnează însă principii și metode opuse, luminează noua condiție a criticii literare. Aceasta nu mai este o disciplină *unică*, în care se ordonează în continuitate contribuția succesivă a diferitelor școli și a reprezentanților acestora. Critica secolului al XX-lea este mai degrabă o colecție mai mult sau mai puțin diferențiată de *limbaje* critice, de *schelete* lingvistice, în funcție de care se organizează sistemul de întrebări și răspunsuri specifice domeniului literaturii. Critica literară a ajuns să gîndească *prin* (anumite simboluri sau termeni-cheie, aleși) și nu să gîndească *despre* (creație, natura operei, receptarea acesteia). Centrul de atenție al criticului este dirijat spre constituția semantică a discursului critic, spre organizarea lui logică distinctă. Pentru că domeniul criticii nu mai este alcătuit din elemente invariante, ci din construcții individuale (vezi interpretările înregistrate de conceptele de *baroc*, *romantism* etc.), iar caracterul lor de *adevăr* (al realității estetice sau stilistice denumite) este relativ, evidențiat în cursul evoluției istorice a conceptului respectiv. Dar această varietate a semnificațiilor atribuie unui termen permite o largă varietate a interpretărilor, o gamă de nuanțări a judecăților de valoare (vezi *romantic* sau *simbolist*) care conduce la o mai profundă cunoaștere a unei perioade stilistice a artei și literaturii. Din ce în ce mai mult critica nu mai este un corpus definitiv de scheme conceptuale sau de termeni fundamentali, obiectiv determinați, ci mai degrabă o serie specifică de concepte care cunosc o dinamică interioară, astfel încît criticul are senzația că se află mereu în fața unei necunoscute, pornind chiar de la instrumentul de lucru urmărit istoric în derivarea sa generativă. Întrebarea care revine frecvent în legătură cu unul sau altul dintre termenii critici este cum au fost și cum pot fi folosiți pentru a exprima o formulă de cunoaștere „adevărată", „valabilă", „relevantă". Din acest punct de vedere R. Wellek intenționează formularea unui sistem de concepte critice care să nu împovăreze sau să limiteze rigid obiectul cercetării, ci să-l înconjure cu o rețea de distincții și opoziții, să-l descompună într-un sistem stratificat de semne valorice. Contribuția lui R. Wellek se referă la faptul că spiritul său critic, în ciuda specializării și tehnicizării acceptate și propuse în critica literară, nu epuizează obiectul de cercetare, nu-l volatilizează prin presiunea metodei. Iar domeniul criticii este lăsat deschis, proiectîndu-i perspective și căi de investigație. Prudența îl apără de orice extremism echivalent cu înstrăinarea de domeniul literaturii, aducînd încrederea în cercetarea literaturii și în viitorul ei: „Deși am reținut învățămintele formaliștilor ruși, și ale numeroșilor Stilforscher germani, nu doresc să limitez studiul literaturii la studierea

efectelor sonore, a versificației și a procedeelor de compoziție sau a elementelor de vocabular și de sintaxă; nici nu vreau să pun semnul egalității între literatură și limbă... Singura atitudine corectă mi se pare a fi adoptarea unei viziuni de ansamblu, opera literară fiind considerată o totalitate diverisificată, o structură de semne care, totuși, implică și reclamă semnificații și valori. Atît excesele istorismului relativist cît și ale formalismului extern sînt încercări eronate de a dezumaniza studiul literar. Critica nu poate fi și nu trebuie să fie exclusă din cercetarea literară... iar cercetarea literară va înceta să fie distracția unui arhivist, un calcul al creditelor și debitelor sau o operație de înregistrare pe hartă a unor rețele de relații. Cercetarea literară va deveni un act al imaginației, ca și arta însăși, și astfel o păstrătoare și o creatoare a celor mai mari valori ale omenirii".

Adriana Mitescu

PETER QUENNELL, *Romantic England. Writing and Painting, 1717—1851* *

Editor al publicației „History Today", autor al unor monografii consacrate lui Pope, Byron și Shakespeare, ca și al unor volume de poezii bine primite de critica engleză, Peter Quennell ne oferă o incursiune extrem de atrăgătoare în romantismul englez, datorită, în primul rînd, ideii care a stat la baza lucrării sale, iar, în al doilea rînd, realizării grafice. Mai mult de jumătate din carte este ocupată de o ilustrație de bună calitate — reproduceri de gravuri, desene și capodopere ale pictorilor britanici de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX. În fond, în aceasta constă noutatea cărții; expunerile sînt însoțite de documente figurative care conferă argumentării puncte de referință convingătoare, iar cititorului prilejul de a pătrunde într-o secție bine organizată a unui muzeu imaginar.

Romantismul pe care ni-l prezintă Peter Quennell este o revoltă a unei generații de tineri artiști împotriva unui corp de canoane fixat de o lume ce se complăcea în postura ordonată de o structură mentală sie însăși suficientă. Anglia „augustană" respinsese arta gotică și disciplinase fantezia; romanticii elogiaseră trecutul evocat de ruinele castelelor și catedralelor, dînd liber frîu imaginației. Iluminiștii celebraseră natura și măsura în toate; romanticii se repliază în universul interior și caută peste tot elementul grandios sau nimicitor. Fără să exagereze opozițiile, autorul accentuează, totuși, laturile extraordinare ale căutărilor romantice și de aceea expunerea se desfășoară sub semnul a patru trăsături considerate esențiale: cultul tinereții (spre deosebire de predecesori, care admiraseră în copii pe viitorii adulți, romanticii regăsesc în copilărie ingenuitatea și spontaneitatea naturii umane), moartea ca eliberare (de unde acele înfruntări ale necunoscutului și o stranie atracție față de tot ceea ce aparținea neprevăzutului), exilul romantic (desprinderea de o societate ostilă și refugiul în natură și aventură), peisajul vizionar (contemplarea intensă a spectacolului oferit de natură). De la aceste trăsături se face o trecere spre opera unor mari pictori, pentru ca în ultimul capitol să fie întreprinsă o analiză pertinentă a mesajului artistic implicat în poezia romantică, apreciindu-se că el își află expresia deplină în opera lui Blake. În toate capitolele, referiri ample la creația lui Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats susțin expunerea. Pe acest traseu, autorul conduce pe cititor prin Anglia romantică, prevestită de cîteva poezii ale lui Alexander Pope și inaugurată de „renașterea gotică", pînă în universul fantastic al lui William Blake.

Jaloanele traseului au silit pe autor să se concentreze asupra procesului de creație și, cu precădere, asupra psihologiei creatorilor. Peter Quennell nu exagerează în această direcție

* London, Weidenfeld and Nicolson, 1970, 272 p.

și își avertizează cititorul, în repetate rînduri, că o serie de circumstanțe sau evenimente disparate nu pot explica evoluția geniului unui artist; dar el insistă asupra detaliilor care pot furniza o explicație, fie doar plauzibilă. În acest sens, el se oprește asupra biografiei și, apelînd la psihanaliză, caută să lămurească propensiunea romanticilor spre fantastic și extraordinar prin date desprinse din memorii, corespondență, însemnări autobiografice, care dezvăluie o frustrare, o neputință, o încercare de a obține o compensație (fie ea în perversiune, fie în droguri). Evident, mulți poeți romantici au încercat să atingă limitele naturii umane pe această cale: Coleridge a consumat opium, Byron n-a respins aventura, Beckford s-a complăcut în poza de „âme damnée". Elementul biografic explică mult, dar el nu explică totul și, în orice caz, nu poate introduce pe cititor în „Anglia romantică" pe care o anunța titlul cărții. Cît privește „fundul gotic" al mișcării romantice, el a mai fost amintit de alți exegeți ai literaturii engleze și nu am aminti aci decît de ampla lucrare a lui Maurice Lévy (*Le roman gothique anglais*, Toulouse, 1968, 750 p.), în care se vorbește pe larg de rolul arhitecturii în elaborarea acestei literaturi. De asemenea nu lipsesc biografiile consacrate marilor romantici englezi. Nu aci, așadar, se află interesul cărții lui Peter Quennell, care promitea mai mult prin subtitlul lucrării sale; el constă în însăși construcția cărții, în permanenta legătură stabilită între citatul dintr-o operă poetică și ilustrația care a însoțit opera (de cele mai multe ori, o ilustrație contemporană), în permanenta conexare a expresiei verbale cu cea figurativă. Cititorul descoperă, astfel, pe desenatorul Shelley lîngă versurile autorului *Revoltei islamului*, pe versuitorul Turner alături de marele artist al culorii, precum și numeroase contacte personale între poeți și artiști, mai mult, afinități, care laolaltă evocă parte din atmosfera anilor 1717—1851.

Mai puțin, după aprecierea noastră, o introducere în Anglia romantică și mai curînd o incursiune în psihologia romanticilor englezi, cartea lui Peter Quennell se impune atenției datorită acestei legături stabilite între poezie și pictură. Trebuie, de asemenea, reținute nu numai interpretările subtile date unor poezii, dar și capitole întregi în care sînt analizate creații mai puțin frecventate, sub unghiul adoptat de autor, și ne referim mai ales la cel de-al cincilea, unde este trecută în revistă poezia lui James Thomson, personaj „placid", care „a intrat în lume în 1700 și a părăsit-o în 1748, datorită unei răceli căpătate pe malul unui rîu", sau poezia lui Cowper, George Crabbe și alții. Remarcabil este și capitolul dedicat „picturii ca simțire", în care Constable este alăturat lui Turner, „cel mai byronian pictor englez", pentru ca după apariția ciudată a lui Haydon să întîlnim pe Henry Fuseli, cu impresionantele sale explorări în teritoriul coșmarurilor, pe John Martin, cu aspirația sa de a cuprinde în pînze imense scene colosale, sau pe Richard Dadd, în tablourile căruia se simte prezența unei neliniști proprie unui artist care a creat în ospiciu. Ultimul capitol ne introduce în viziunea calmă a lui Samuel Palmer, care împreună cu Edward Calvert și alții au fost în preajma celui care a dus la limitele sale tendințele romantismului englez, îmbinînd cultul pasiunii și al energiei umane cu dragostea, pînă la dăruire, pentru artă; Palmer, de altfel, pare a fi surprins esența mișcării romantice engleze, condensată în creația lui Blake, atunci cînd a notat: „în tot ceea ce iubea, el nu vedea decît artă".

Seria de remarcabile reproduceri contribuie masiv la reușita acestui studiu care deschide o perspectivă de cercetare și oferă cititorului prilejul de a întîlni alături pe pictori și pe poeți, lucrînd în același climat artistic și exprimînd, sub impulsuri care s-ar fi cerut mai mult aprofundate, prin referiri strict necesare, de altfel, la viața societății, un ideal, care în tensiunile epocii a definit însuși domeniul artei.

Alexandru Duțu

MERCER COOK şi STEPHEN E. HENDERSON, *The Militant Black Writer in Africa and the United States* (*Scriitorul negru militant din Africa şi Statele Unite*), The University of Wisconsin Press, Madison, 1969

Apărută într-o perioadă de tensiune rasială, marcată de o nouă atitudine a negrilor faţă de ei înşişi, ca şi de lumea albilor, această carte reuneşte două din lucrările prezentate la simpozionul „Furia şi dincolo de ea : scriitorul negru într-o lume în plină revoluţie", care a avut loc la Madison, statul Wisconsin, pe 8 şi 9 august 1968. Primul eseu, *Voci africane protestatare*, este al lui Mercer Cook, şeful catedrei de limbi romanice la Universitatea Harward, cunoscut profesor, om de ştiinţă, scriitor, traducător şi diplomat. Cel de-al doilea aparţine profesorului Stephen E. Henderson, şeful catedrei de engleză la Morehouse College, poet şi eseist, specialist în folclorul negru. Cele două eseuri diferă atît prin subiectul ales spre discuţie, cît şi prin modul în care sînt tratate.

Mercer Cook este mai detaşat, în aparenţă, şi mai judicios în analiza sa. El se ocupă de tradiţia protestatară a poeţilor şi romancierilor africani din ultima jumătate de secol, tradiţie prefigurată în opera unor jurnalişti, avocaţi şi preoţi africani mai vechi. Eseul începe cu o scurtă trecere în revistă a ecourilor stîrnite în Europa de către cultura africană încă de la începutul veacului trecut, precum şi a încercării unor personalităţi africane din aceeaşi perioadă de a-şi afirma *negritudinea* — termen care va fi explicat mai tîrziu. Un accent deosebit se pune pe rolul pe care l-a avut de-a lungul secolelor biserica africană în menţinerea aprinsă a flăcării răzbunării şi dorinţei de libertate, rol de la care nu s-a dezis nici pe continentul american. Astfel, după cum arată Mercer Cook, celebra insurecţie haitiană din 1791 a pornit de la o ceremonie Voodoo.

O dată cu al patrulea deceniu al secolului nostru, consideră autorul, o nouă eră a început pentru cultura africană, pentru umanismul african. Nume care mai tîrziu s-au făcut cunoscute în întreaga lume — Jomo Kenyatta, Aimé Césaire, Leon G. Damas — au debutat în această perioadă. Tot acum s-a definit şi conceptul de *negritudine*, explicat de poetul senegalez Senghor ca „suma tuturor valorilor culturale ale lumii negre"[1], termen care în America este înlocuit cu *soul* (*suflet*). Rezultatul la care a dus definirea acestui concept este dispariţia complexului de inferioritate bazat pe culoare şi înlocuirea lui cu un sentiment de mîndrie. De altfel, găseşte Cook, chiar europenii albi ofereau oamenilor de cultură motive pentru respectarea tradiţiilor africane în operele lui Frobenius, Delafosse şi Griaule, în arta unui Picasso, Gauguin, Stravinsky sau Apollinaire. De notat sînt două date importante : 1947, apariţia primului număr din „Présence Africaine" şi 1950, fundarea Societăţii africane de cultură, care a început publicarea cărţilor scriitorilor africani, cărţi de care Mercer Cook se ocupă în continuare, punctînd pe ici, pe colo sursele de inspiraţie şi temele predominante în ele.

Unul dintre cuvintele-cheie pe care autorul eseului le găseşte în toată literatura africană este *civilizaţie*. Ideea că civilizaţie înseamnă pentru albi alt ceva decît pentru negri revine ca un laitmotiv. Acei negri care renunţă la tradiţia africană sînt priviţi cu dispreţ şi, cel puţin cu ironie. Critica *civilizaţiei* nu se reduce numai la coloniile din Africa, ci se întinde pînă dincolo de ocean, îndreptîndu-se împotriva rasismului american. Un alt cuvînt-cheie descoperit de Mercer Cook este *identitate*. Neputîndu-se identifica cu albul, ale cărui valori îi sînt străine, negrul caută un fel propriu de afirmare. Aici intervine discuţia asupra termenului de *negritudine*, sau *africanitate*, cum preferă să îi spună Senghor, sau *personalitate africană*, după Quaison-Sackey.

---

[1] *Scriitorul negru militant din Africa şi Statele Unite*, p. 11.

În întregul său eseu, Mercer Cook citează din abundență pe scriitorii mai mult sau mai puțin cunoscuți ai Africii și ai lumii negre ca : Leopold Sedar Senghor, Césaire Aimé, David Diop, Mphahlele Ezekiel etc., precum și personalități politice ca Kwame Nkrumah sau Alex Quiason-Sackey. Poate este în detrimentul lucrării că un accent prea mare cade pe atitudinea politică a literaților africani și numai în mică măsură este discutată valoarea literară universală a acestor opere. O prezență inedită : o veche parabolă africană, repovestită pentru a dovedi dragostea africanului de libertate.

Parcă pentru a dovedi influența exercitată de scriitorii africani militanți asupra scriitorilor de culoare americani, eseul următor, *Mișcarea pentru supraviețuire*, este un studiu asupra scriitorului negru și revoluției negre în America.

Stephen E. Henderson este în primul rînd un poet și, în acest eseu, el vorbește ca un poet — un poet revoluționar, înflăcărat și patetic, transformîndu-l într-un manifest al literaților de culoare din America. Încă de la început el simte nevoia să precizeze că astăzi poetul negru în America scrie și trebuie să scrie numai pentru negri. După o scurtă descriere a vieții politice americane, din care desprinde concluzia că o revoluție are azi loc în mintea negrilor — Mișcarea Conștiinței Negre —, iar atunci cînd aceasta se va manifesta extern, Statele Unite se vor transforma sau vor fi distruse, autorul își îndreaptă atenția către figura luminoasă a dr. Martin Luther King Jr., al cărui asasinat a trezit ecouri puternice în rîndurile populației de culoare. Punînd întrebarea care este rolul omului de litere negru în conjunctura actuală, Stephen E. Henderson ajunge să identifice poetul cu profetul, cerîndu-i acestuia *soul*. El trebuie să se manifeste în două feluri : prin respingerea valorilor culturale ale burgheziei albe și prin afirmarea *eului* negru. Practic, respingerea valorilor culturale ale burgheziei albe duce la ceea ce autorul numește *luptă de guerilla intelectuală*, dînd ca exemplu atacul lansat de mai mulți scriitori negri asupra cărții lui William Styron, *Confesiunile lui Nat Turner*. Respingerea acestor valori de către scriitorii negri nu este un fapt nou, Sonia Sanchez și LeGraham sînt alte exemple.

O tendință puternică de a păstra arta neagră numai pentru negri se manifestă nu numai în literatură, ci și în dramaturgie, și chiar jocul actorilor de culoare devine ceva special, care nu poate fi înțeles în întregime decît de spectatorii negri. Rădăcinile acestei manifestări se află în întreaga gamă de simboluri a civilizației albe care învestesc culoarea negru cu caracteristici negative. Unor exemple din Shakespeare li se alătură unele din cîntecele și poeziile folclorului negru, indicînd acel sentiment ambiguu, pe care negrii îl numesc *ură de sine*. O tradiție aproape antitetică creează acel *eu împărțit* sau *eu dublu* care joacă un rol atît de important în scrierile afro-americane, caracteristic burgheziei negre. Pentru ca negrul să scape de această *ură de sine* el trebuie să ajungă să se cunoască și să se autoregenereze, spune autorul eseului, așa cum face eroul celebrului roman al lui Ralph Ellison, *Omul invizibil*.

Insistînd asupra experienței specifice negrilor americani, Stephen E. Henderson ajunge la concluzia că negrii sînt nu numai poeți și consumatori de poezie, dar ei sînt însăși poezia. Pentru exemplificare, vorbește de poetul Langston Hughes, muzicianul John Coltrane, liderul politic Malcolm X. Acești oameni au avut *soul*, definit prin cuvintele lui Lerone Bennet „evocarea metaforică a existenței negre în tradiția neagră"[2]. Există o paralelă între termenul *soul* și termenul *negritudine*, dar există și diferențe, datorită unor condiții istorice diferite. Dintre creatorii contemporani, Stephen E. Henderson îi alege pe William K. Kgositsile din Africa de Sud și Lebert Bethune din Jamaica, amîndoi prin adopțiune americani care militează pentru un panafricanism care să includă pe toții negri și cărora le reușește în operele lor o armonie perfectă între *soul* și *negritudine*.

Încetul cu încetul, discuția se deplasează spre conceptul de *black power* căci, spune autorul eseului, „în spatele stratagemelor politice și sociale a *puterii negre* se află energia spi-

[2] *Op. cit.*, p. 115

rituală din *soul*"[3]. Acest fel de viață, trage Stephen E. Henderson concluzia, trebuie să fie comunicat de către eseiștii și romancierii negri, să fie cîntat de către poeții negri.

Mișcarea pentru supraviețuire este un eseu emoționant atît pentru cel care studiază literatura negrilor din America, cît și pentru cititorul care dorește numai o lărgire de orizonturi. Este scris într-un stil extrem de melodic și puternic în același timp. Convinge prin viziuni și de-abia apoi aduce citate drept argumente.

Prin asemănările ideilor propagate, precum și prin felul diferit de a prezenta aceste idei, cele două eseuri din *Scriitorul negru militant din Africa și Statele Unite* sînt remarcabile. Ele pot să ducă la o mai profundă înțelegere nu numai a situației literaților negri din America, ci și a mișcării internaționale a negrilor, ca forță politică, socială și culturală.

Mihaela Hașeganu

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA *Federico Garcia Lorca*, Editura Univers, 1971

Federico Garcia Lorca, cel mai strălucit reprezentant al „generației de la 27", străbate furtunos viața literară a Spaniei, lăsînd în urmă o creație poetică deosebită, curmată brusc. După momentul de mare tăcere ce urmează morții poetului, colegii săi de generație încearcă să-l readucă în memoria contemporanilor. Alături de studiile unui G. de la Torre, Dámaso Alonso, J. Marinello, cartea aceasta a lui Díaz-Plaja se vrea atît o analiză a operei lorchiene în ansamblul ei, cît și o încercare de corelație a creației cu întreaga mișcare poetică a timpului. Dacă mulți comentatori ai operei lui Lorca aruncă în balanță amintirile și pioasa datorie de prieten, în dauna obiectivității critice, Díaz-Plaja, în schimb, efectuează o cercetare atentă și lucidă, deși nu întotdeauna completă. Prima ediție a studiului apare în 1954 la Buenos Aires, retipărindu-se apoi într-un tiraj sporit și într-o foarte populară colecție, Espasa Calpe. Lucrarea se configurează ca o monografie exclusivă a operei, poetice și dramatice, autorul eliminînd de la bun început amănuntele biografice, care ar fi dus în mod obligatoriu la relatarea morții tragice a poetului. Într-un scurt „cuvînt" criticul remarcă lipsa unei armonioase structurări a studiului, care încearcă în primul rînd o apropiere și o descifrare a tonurilor majore ale creației lui Lorca. Și totuși, în această declarată lipsă de organizare a materialului se pot pune în evidență lesne intențiile cercetătorului de a prezenta, în primele capitole, o viziune asupra esteticii lui Lorca, pentru a trece apoi la inventarierea unor teme specifice, ilustrate prin analizele volumelor de poezii și ale creației dramatice.

Cercetarea preliminară asupra ideilor estetice lorchiene se susține în special prin capitolul dedicat metaforei, cît și prin cele în care se grupează cîteva simboluri ambigue. Díaz-Plaja nu insistă suficient asupra unor texte în proză ale poetului, privind mișcarea de idei a timpului său, nu corelează anumite afirmații despre folclor cu rezultatele concrete din operă. Evident că o teză de doctorat intitulată *Les idées esthetiques de Lorca*, a Mariei Laffranque, apărută la Paris în 1967, va clarifica și va studia în detaliu ceea ce Díaz-Plaja a schițat doar. Meritul criticului spaniol constă în indicarea drumurilor pe care le vor urma mai tîrziu exegeții creației lui Lorca. Mai interesant și mai suculent în sugestii ni se pare capitolul, sau capitolele, în care se încearcă depistarea unor legături intime, dar cu relații neașteptate la nivelul operei, între poet și pămîntul Andaluziei natale. Criticul studiază peisajul lorchian în comparație cu cel al lui Gabriel Miró sau Azorín, găsind apropieri, dar mai ales deosebiri realizate prin transfigurarea naturii, prin descoperirea sensurilor ei mitice. Apoi ni se relevează un esen-

[3] *Op. cit.*, p. 126—127.

țial triptic andaluz, reprezentat de către cele trei orașe simbolice, Sevilla, Granada și Córdoba, fiecare închizînd semnificațiile unui moment din viața poetului sau din istoria Spaniei. Preocupările pentru urmele adînci ale civilizației arabe dublate de spiritul iberic îl desemnează pe Lorca drept deținătorul cel mai original al unor tradiții venind de la Góngora, Duque de Rivas sau Bécquer. Evident că locul principal în acest triunghi mauro-andaluz va fi acordat Granadei, orașul purtător al nostalgiilor copilăriei și al umbrelor trecutului, în care ritmul vieții încetinește acoperit de ritmul amintirii. Continuarea firească a acestor capitole o găsim, în cele dedicate unor teme specifice andaluze. Díaz-Plaja sugerează importanța cailor și a taurilor în opera lui Lorca, asociind aceste elemente concrete și cu o certă valoare simbolică unor teme de eternă circulație în poezie, cum ar fi : viața, sîngele, moartea și sentimentul religios. Efortul depistării acestor cîteva teme este însoțit de o sumară, dar pertinentă analiză de ilustrare a lor pe texte, exegeza extinzîndu-se pînă la comparația cu unele creații aparținînd lui Rafael Alberti și Gerardo Diego, colegi de generație cu poetul granadin. Poate că s-ar cuveni adăugată tema dragostei, deoarece opera lorchiană permite unghiuri de cercetare insolite și noi formulări asupra vieții poetului.

Totuși esența studiului este alcătuită din investigarea intrinsecă a volumelor de poezie și teatru, investigare efectuată cronologic, criticul evitînd însă, în general, să coordoneze amănuntul biografic cu anumite caracteristici ale creației. Díaz-Plaja acordă un spațiu destul de important primelor culegeri intitulate *Impresiones y paisajes*, culegeri de debut, în proză, devenite foarte rare după moartea poetului. Se procedează la o analiză descriptivă, ca apoi să se meargă spre depistarea inerentelor influențe și spre separarea elementelor originale ce-l vor caracteriza pe poet de-a lungul creației. Lorca se dovedește a fi încă subjugat de atributele modernismului, conferindu-le spontaneitatea primilor ani de creație. Imediat următoare acestor proze poetice, și apropiate prin tonul juvenil și uneori prin candoarea fiorului liric, sînt volumele *Canciones, Libro de poemas, Primeras canciones*, unde exegetul caută modul în care se dezvoltă metafora lorchiană din elementele peisajului natal, dublat de o sensibilitate aplecată spre magie, fior și simbol primitiv. Pe lîngă relevarea celor mai reușite piese, ni se indică și o serie de date de istorie literară prin care se caută apropierea sau, dimpotrivă, respingerea curentelor la modă — ultraism, suprarealism, de către estetica poetului. Prin spațiul acordat primelor versuri ale lui Lorca se face o deschidere și o pregătire pentru analiza originală dedicată atît marilor volume cît și teatrului.

Înregistrînd la fiecare pas meandrele pe care le face metafora, tot mai amplă, mai subtilă și mai rafinat orientală, Díaz-Plaja ajunge la un moment important al creației lorchiene, și anume la analiza culegerii *Poema del cante jondo*, în care ni se dezvăluie un Lorca îndrăgostit de muzica și de folclorul andaluz —.amestec de neliniște tragică și de zvîrcolire agonică — purtînd o încărcătură emoțională nemaîntîlnită. Comentînd vechimea și autenticitatea cîntecelor care l-au influențat pe poet, criticul notează profunzimea cu care ochiul creatorului surprinde esența cea mai intimă a pămîntului care l-a născut. Ca o continuare firească a conținutului liric din *Poema del cante jondo* ni se relevează volumul intitulat *Romancero gitano*. Comentariul asupra romanțelor (baladelor) ce alcătuiesc volumul deschide noi căi în analiza și considerarea creației lui Lorca. Preliminariile de ordin istoric consacrate problemei „romancero-ului" — creație tipic spaniolă — sînt depășite prin dezvăluirea structurii volumului, descompusă în elemente ca : trupul omenesc, culorile, materia, fauna, flora, obiectele neclarificate, numerele. Díaz-Plaja încearcă astfel o apropiere directă de miezul versurilor prin îndepărtarea și sistematizarea elementelor formale, importante prin ritmul și semnificațiile cu care apar în întreg volumul. Analiza se centrează în jurul delimitării celor trei lumi care alcătuiesc *Romancero gitano*. După gruparea romanțelor în : aparținînd lumii reale, lumii cerești sau forțelor întunecate, cu o mențiune aparte pentru cele două de origine literară, criticul procedează la o cercetare sistematică a fiecărei romanțe, în funcție de clasificările anterioare. În același timp se mai urmărește și evoluția limbajului poetic, amploarea conferită metaforei ce se îmbogățește,

devenind ambiguă, labilă. O atenție specială este acordată țiganilor, ca lume reală și fantastică totodată, cu valoare de simbol în poezia lorchiană. Investigarea acestui volum este făcută într-o evidentă concordanță cu capitolele inițiale privitoare la estetica și temele caracteristice creației poetului. După o privire destul de sumară acordată unor poeme disparate, mai greu de încadrat într-un volum sau altul, Díaz-Plaja zăbovește asupra culegerii intitulate *Poeta en Nueva-York*, depistînd o certă influență suprarealistă, în care simbolurile-cheie sînt orașul tentacular și negrii. Prin reîntoarcerea spre Europa, Lorca, depășind stadiul unei esențiale ironii, se apropie în *El diván de Tamarit* de voluptuoasa poezie de dragoste orientală, în care ajunge la o desăvîrșită îmbinare a mijloacelor de expresie și la o reîntoarcere pe solul Andaluziei legănată încă de ritmuri maure. Ultima parte a vieții, poetul și-o dedică teatrului, reînviind prin piesele sale cele mai bune tradiții dramatice ale poporului spaniol. Díaz-Plaja cercetează fiecare creație dramatică în parte, relevîndu-i aspectele mai interesante, mai originale, relaționînd-o sau scoțînd-o din circuitul întregii creații lorchiene. De notat analiza mai amplă întreprinsă asupra comediei *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, mai puțin cunoscută și mai ocolită de critici.

Fără să dea sentințe definitive, studiul acesta cuprinde întreaga operă a poetului, supunînd-o unei investigări inteligente și lucide, fără exaltări patriotice. Díaz-Plaja ne dă un Lorca ușor de încadrat între valorile universale ale poeziei și teatrului, fiindcă scoate în relief tocmai accentele sale de originalitate și de nesupunere la canoanele impuse de „ismele" epocii. Fără să fie pe deplin completă, această carte constituie o apropiere în primul rînd corectă și sensibilă de o operă ambiguă și deschisă.

Traducerea lui Virgil Athanasiade urmează originalul în mod elegant, iar versurile beneficiază, în persoana lui Aurel Covaci, de un tălmăcitor fidel al spiritului și temperamentului poetic lorchian.

Eugenia Popeangă

TEMATICA CONGRESULUI AL VII-lea AL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Biroul Asociației internaționale de literatură comparată, întrunit la Paris la 28 februarie 1971, a definit temele celui de-al VII-lea Congres al Asociației, care va avea loc la Ottawa și la Montréal, între cea de-a doua jumătate a lunii august și începutul lunii septembrie 1973. Iată aceste teme:

A. Literaturile Americii: dependență, independență, interdependență

Comitetul I: Cauze și aspecte ale rupturii dintre literaturile americane și literaturile de origine.
Comitetul II: Relațiile ulterioare dintre literaturile americane și literaturile de origine.
Comitetul III: Relațiile reciproce dintre literaturile americane: asemănări și deosebiri.
Comitetul IV: Relațiile dintre literaturile americane și celelalte literaturi.
Comitetul V: Literaturile americane în literatura mondială.

B. Literatura comparată în fața tendințelor actuale ale studiilor literare

Comitetul I: Cum să articulăm și să periodizăm procesul istoric în literatura comparată?
Comitetul II: Contribuții ale antropologiei culturale la studiile comparatiste.
Comitetul III: Noțiunile de valoare în literatura comparată.
Comitetul IV: Analiza discursului literar și literatura comparată.

În afara acestor teme, mai sînt, de asemenea, prevăzute ședințe de lucru consacrate *Dicționarului de termeni literari*, *Istoriei comparate a literaturilor*, ca și, eventual, statutului *Literaturii comparate în universități*.

Se vor organiza două simpozioane (*Africa-America* și *Orient-Occident*). Acestea se vor putea grefa pe tema A (Comitetul IV), unde se vor putea îngloba, între altele, *literaturile extra-europene*: *substratul indian*, *elementul libanez*, *armean* etc., *moștenirea africană* (*literaturi afro-americane*, *afro-cubaneze* etc.).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici. Opera literară**, 1970, 307 p., 20 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

* * * **Probleme de literatură comparată şi sociologie literară**, sub redacţia : Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală şi comparată**, sub îngrijirea : I.C. Chiţimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, ediţia a II-a revăzută. Redactor responsabil : Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.

* * * **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**; sub îngrijirea ştiinţifică : Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 20, NR. 4, P. 539—718.

I. P. I. c. 2904

43461

Lei 25.—

REVISTA